مكتبة وملتقى علم الأصوات
phonetics-acoustics.blogspot.com

الدلالة الصوتية
في لامية العرب للشنفرى

د٠ رمضان محمود محمد(*)

" مقدمة "

الحمد لله الذي خلق الإنسان علمه البيان، والصلاة والسلام على مَنْ أُوتى جوامع الكلم، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد. .

فإن الشعر ديوان العرب؛ فهو الذي حفظ تاريخهم، وأيامهم، ومسيرة حياتهم، ومن عيون الشعر العربي عامة، والصعاليك خاصة، التي كانت سجلا حافلا لحياة الصعاليك، وواحدة من أهم وثائق الفن والحياة المعبرة عن أنموذج معيشة الصعاليك لامية العرب للشنفرى، التي صدرت عن طبيعة صافية وفطرة ساذجة، لا تكلف فيها ولا تصنع، لذلك جاءت معانيها مواكبة لآلام الشاعر وآماله وطباعه وأحداث حياته.

ويعد علم اللسانيات من العلوم ذات الشأن في الحقل اللغوي والأدبي على حد سواء، وقد نازع هذا العلم معطيات وثوابت كثيرة في تراثنا بمختلف فروعه، لتموج بذلك حقول المعرفة اللغوية في البلاد العربية بكثير من العلوم التي امتزجت فيها أصالة التراث بالبحث اللساني المعاصر.

والكلمة تؤدي المعنى إذا نطق المتكلم أصواتها بطريقة توافق أداء الجماعة اللغوية التي ينتمي إليها، كما تؤدي المعنى المتعارف عليه أيضا بعد

(*) مدرس أصول اللغة بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة .

اختيار الأصوات المعينة المجتمعة في ترتيب معين، وإعطائها الشكل المعين لتصير ذات بنية معينة وصيغة معينة، كما تكون هناك دلالة صوتية مستفادة من رنين الأصوات وجرسها، ويكون لجميع الأصوات دخل في إفادة المعنى.

ويتميز الإنسان عن سائر المخلوقات بخاصية النطق، هذه الأخيرة التي يعد الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخص خصائصها، لذا فإن أهمية الصوت تكمن في أنه طاقة إفصاحية تعبيرية[1].

وجاء هذا البحث تحت عنوان: **(الدلالة الصوتية في لامية العرب للشنفرى)**

وقد كان وراء اختياري للامية العرب عدة أسباب من أهمها ما يلي:

١. ما تميزت به لامية العرب من خصائص فنية ولغوية.

٢. تفرُّدُ لامية العرب بخصائص إنسانية قلَّما نجدها في شعرنا العربي القديم.

٣. البناء اللغوي فيها يُغري بالدراسة، لجمال إيقاعه ومتانة تراكيبه وتعدد دلالاته.

منهج البحث:

اعتمدت في معالجتي للموضوع على المنهج الفني، فهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم، فبينت حرص العرب على توزين الأصوات وهندسة نغماتها، ومحاولة إخراجها في أبهى حُلة إيقاعية.

خطة البحث:

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة:

---

(1) في العروض والإيقاع الشعري / صلاح يوسف عبد القادر ص ١٤٩ طبعة دار الأيام – الجزائر الطبعة الأولى / ١٩٩٦م .

- أما المقدمة: فقد تحدثت فيها عن الموضوع وأسباب اختياره، ومنهجي الذي اتبعته فيه، والخطة التي سرت عليها.

- وأما التمهيد " فقد جاء في مطلبين:

- المطلب الأول: التعريف بالشنفرى.

- المطلب الثاني: التعريف بلامية العرب.

- **وأما المبحث الأول: فكان عن:**

تعريف الدلالة، وأقسامها، والصلة بين الألفاظ ومدلولاتها، مع التحليل لبعض النماذج لهذه الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها من لامية العرب للشنفري.

- **وأما المبحث الثاني:**

فقد افتتحته بتوطئة أجملت فيها الحديث عن أهمية السمع والإنشاد في الفكر الشعري العربي، وعن حرص العرب على توزين الأصوات وهندسة نغماتها، ومحاولة إخراجها في أبهى حُلة إيقاعية ثم تحدثت عن تركيب الأصوات في القصيدة أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية ويشمل ذلك الوزن الشعري والقافية.

- **وأما المبحث الثالث: فكان عن:**

علاقة الأصوات فيما بينها، أو ما يسمى بموسيقى النص الداخلية، ثم تحدثت عن الحد الأدنى المتمثل في الصوت المنفرد المعزول عن أي إطار دلالي، ثم تحدثت عن الحد الأدنى المتمثل في الأصوات المحصورة، ثم تحدثت عن الإطار الدلالي الموسع متمثلا في ضروب التقطيع المخصوصة، وأختم المبحث بدراسة بعض المظاهر الموسيقية الخاصة.

- وأما الخاتمة فتشتمل على:

١- أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

٢- فهرس المصادر والمراجع.

٣- فهرس الموضوعات.

وبعـد ..

فهذا هو جُهد المقل، فإن وفقت فمن فضل الله عزَّ وجـل وحـده، وإن كانت الأخرى فحسبي أنني اجتهدت، وأنني بشر، أصيب وأخطئ؛ فالكمـال لله وحده، هو حسبي ونعم الوكيل.

* *

تمهيد

المطلب الأول

التعريف بالشنفرى الأزدي ت نحو ٧٠ ق هـ/٥٢٥م

اسمه:

اختلفت المصادر التي ترجمت لصاحب اللامية في تحديد اسمه، فرأت بعض المصادر[١] أن اسمه الشنفرى، ورأى بعضها الآخر[٢] أن اسمه عامر بن عمرو، وأن الشنفرى لقب له،ومعناه عظيم الشفة.

---

(1) ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مادة: " ش. ف. ر " جـ ٢ ص ٧٠١، نشر: دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م، ولسان العرب لابن منظور، مادة " ش. ف. ر " ج ٤ ص ٤٢٠، نشر: دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ج ٣ ص ٣٤٣، ٣٤٤، نشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م والمواهب الفتحية في علوم اللغة العربية للشيخ حمزة فتح الله، ج ١ ص ١٦٤، ١٦٥ طبعة المطبعة الأميرية بمصر، الطبعة الأولى ١٣١٢هـ، وتاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي د/ شوقي ضيف ص ٣٧٩، نشر: دار المعارف، شرح شعر الشنفرى الأزدي لمحاسن بن إسماعيل الحلبي تحقيق وتعليق د/ خالد عبد الرءوف الجبر ص ٢٧، نشر دار الينابيع عمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

(2) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس للزُبيدي، مادة: " ش. ن. ف. ر" ج ١٢ ص ٢٥١، تحقيق: مجموعة من المحققين، نشر: دار الهداية ونزهة الألباب في الألقاب لأبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد العزيز محمد بن صالح السديري، ج ١ ص ٤٠٨، نشر: مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م. والأعلام للزركلي، ج ٥ ص ٨٥ نشر: دار العلم للملايين الطبعة الخامسة عشر ٢٠٠٢ م.

ولعل الأصح هو الرأي الأول القائل بأن اسم صاحب اللامية الشنفرى؛ وذلك للأسباب الآتية:

١. أن أقرب النسابة زمناً من الشنفرى، وأكثرهم تخصصاً في

٢. نسب أهل اليمن، وهو ابن الكلبي ت ٢٠٤هـ لم يطلق عليه إلا اسم الشنفرى؛ مما يؤكد أن هذا اسم له وليس لقباً[١].

٣. أن الجوهري ت ٣٩٣ هـ وابن منظور ت ٧١١ هـ نصا في معجميهما[٢] على أن الشنفرى اسم لصاحب اللامية وليس لقباً له، حيث قالا: والشنفرى: اسم شاعر من الأزد، وهو فَنْعَلَي.

٤. أن البغدادي ت ١٠٩٣ هـ نص في خزانته على أن الشنفري اسم لصاحب اللامية، وليس لقباً له، وغلّط من زعم ذلك، فقال: (والشنفرى شاعر جاهلي قحطاني من الأزد، وهو بفتح الشين وآخره ألف مقصورة وهو اسمه، وزعم بعضهم أن الشنفرى لقبه ومعناه عظيم الشفّة، وهذا غلط)[٣].

٥. أن ابن عطاء المصري المتوفى بعد ١٨٦ هـ أطلق عليه ذلك حيث قال في مقدمة شرحه للامية العرب: (وبعد فهذا تعليق لطيف وتنميق شريف على القصيدة الفريدة واللامية المجيدة المنظومة على البحر الطويل والأسلوب المثيل المشهورة بلامية العرب للفصيح الماهر والبليغ الساحر الشنفرى بن مالك الأزدي[٤].

---

(1) نسب معد واليمن الكبير لابن الكلبي، تحقيق محمود فردوس العظم، ج ٢ ص ١٨٩، نشر: دار اليقظة العربية سوريا

(2) ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة: " ش. ف. ر " ج ٢ ص ٧٠١، ولسان العرب لابن منظور مادة " ش. ف. ر " ج ٤ ص ٤٢٠

(3) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي، ج ٣ ص ٣٤٣، ٣٤٤ باختصار.

(4) نهاية الأرب في شرح لامية العرب لعطاء الله بن أحمد المصري ص ٩٣، طبعة محمد محمد مطر، الوراق بمصر، الطبعة الأولى ١٣٢٨هـ.

وعليه فاسم صاحب اللامية هو: الشنفرى بن مالك بن الحارث بن رَبيْعة بن الأواس بكسر الهمزة أو ضمها بن الحَجْر بن الهنتْو بن الأزد بن الغَوث بن زيد بن كهلان بن سبأ بن قحطان شاعر جاهلي يماني[1] من الشعراء المفلقين يضرب به المثل في الحذق والدهاء.

وكان الشنفرى من أعدى عدَّائي العرب حتى ضرب بعدوه المثل، فقيل: " أعدى من الشنفرى[2]وروى بعضهم أنهم قاسوا نزوات الشنفرى في عدوه، فكانت أولاها إحدى وعشرين خطوة، والثانية سبع عشرة خطوة، والثالثة خمس عشرة خطوة[3]

فهو يقول عن نفسه:

إذا الأمْعَز الصوَّان لاقى مَنَاسمي تطايَرَ منْه قادِحُ ومَفَلَّلُ

---

(1) تنظر ترجمته في " الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني " تحقيق وإشراف لجنة مِن الأدباء ج ٢١ ص ٢١٠، ٢١٨ نشر: الدار التونسية والدار الثقافية للنشر بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٣م ونسب معد واليمن الكبير لابن الكلبي، تحقيق محمود فردوس العظم، ج ٢ ص ١٨٩ والحيوان للجاحظ ج ٧ ص ٣٦٢، نشر: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٤هـ وشرح ديوان الحماسة للتبريزي ص ١٨٨ نشر: دار القلم بيروت. وسمط اللآلي في شرح أمالي القالي لأبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، ج ١ ص ٤١٤، نشر: دار الكتب العلمية، بيروت وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج ٣ ص ٣٤٣، ٣٤٤ نشر: مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ - ١٩٧٧م والأعلام للزركلي ج ٥ ص ٨٥، ومعجم المؤلفين لعمر رضا ج ٨ ص ١١، ١٢، نشر: مكتبة المثني - بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت ومعجم الشعراء العرب ج ١ ص ٧١٢ ومجاني الأدب في حدائق العرب لرزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن يعقوب شيخو، ج ٦ ص ٢٩١ نشر: مطبعة الآباء اليسوعيين بيروت ١٩١٣ م.

(2) مجمع الأمثال للميداني تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ج ٢ ص ٤٦ نشر: دار المعرفة، بيروت لبنان.

(3) ينظر: الأغاني ج ١ ص ٢٠٨، وديوان المفضليات للضبي، شرح الأنباري ص ١٩٩، ٢٠٠ طبعة مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٢٠ م.

وهو من فحول الطبقة الثانية، وقد جاء شعره عفوياً مناسباً بعيداً عن كل صنعة وتكلف، وليد الفطرة وابن البيئة، صادق التعبير دقيق التصوير.

فهو (مثال للشاعر الفطري القديم الذي ألف الغابات وعاشر الضّواري، فجاء شعره صورة لحياته، وهو على خشونته صادق التعبير، دقيق التصوير، وهو شاعر واقعي، يمثل البداوة التي لم تصقلها المدينة، وقد تجلّى ذلك في تصويره لأحوال معيشته وإغارته) [1]

فأخص ما يميز أسلوب الشنفري الفني تلك الخشونة اللفظية التي تمثل اللغة البدوية الجاهلية أصدق تمثيل، ثم تلك القوة التعبيرية التي تجعل أسلوبه أسلوبا محكماً لا رخاوة فيه، هذا إلى جانب ما يمتاز به من صدق التعبير، والصراحة في النقل عن الحياة[2].

نسبه:

تكاد الروايات ومصادر ترجمة الشنفرى تجمع على أنه من الأزد[3]وقبيلة الأزد كانت تسكن اليمن، وهاجرت منها بعد انهيار سد مأرب، وتفرقوا في البلاد، فسكن بنو غسان الشام، وسكن بنو خزاعة مَرّ الظَّهْرَان، وسكن أزدُ شنوءة جنوب الطائف، وسكن أزد عُمَان بعُمَان[4].

---

(1) دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي د/ عبد المنعم خفاجي ص ٧٨.

(2) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي د/ يوسف خليف ص ٣٣٨ نشر: دار المعارف، الطبعة الرابعة.

(3) ينظر: نسب معد واليمن الكبير ج ٢ ص ١٨٩ وسمط اللآلى في شرح أمالي القالي، ج ١ ص ٤١٤، وشرح ديوان الحماسة للتبريزي ص ١٨٨، وخزانة الأدب ولب لبان لسان العرب للبغدادي ج ٣ ص ٣٤٣، ٣٤٤، والأعلام للزركلي ج٥ ص٨٥ ومجاني الأدب في حدائق العرب ج ٦ ص ٢٩١.

(4) ينظر: معجم قبائل الحجاز لعاتق بن غيث البلادي ج ١ ص ١٣، نشر دار مكة ١٩٧٩م.

حياتــه:

نشأ الشنفرى في بني الحارث بن ربيعة الأزديين مع أمه التي ســباها والده من هذيل البقوم، ووقع عليها فأنجبت له الشنفرى، وكان والده رجلاً لــه منزلته في قومه، أجار الحارث بن السائب الفهمي؛ وكان الغامــدون يطلبــون دمه، إلا أن قومه لم يحتملوا حرب الغامديين؛ فقتلوا الحارث بن السائب الفهمي؛ فثار والد الشنفرى على قومه لقتلهم من أجاره؛ فقتلوه هو أيــضا، والــشنفرى وأخوه صغيران لم يبلغا بعد؛ وليتخلصوا من ذِمّة دمه أشاعوا أن الذي قتله هو حرام بن جابر الغامدي، وعندما طالب الفهميون بدم الحــارث بــن الــسائب الفهمي، تبرأ منه أهل الشنفرى وعلقوه بوالده، ولأنهم قتلوه أسلموا لبنــي فهــم أسرته الشنفرى وأمه وأخاه، وأقاموا في بني فهم زمنا، وهنــاك مــات أخــو الشنفرى وظل هو وحيداً، وراحت أمه تبكيه فقال الشنفرى:

ليس لوالدة همُّهــــا ولا قيلُها لأبنها دعْدَع

تطوفُ وتحْذَرُ أخوَاله وغيرُكِ أملكُ بالمَصرَع[1]

وعندما دارت رحا الحرب بين بني فهم وبني عمومتهم مــن شُــبَابَة؛ أسرت بنو شُبَابَة الشنفرى وقد كان صغيراً، وهكذا نشأ الشنفرى في غير أهله، ولم يهنأ بكرامة ابن القبيلة، وصرح بذلك في شعره حيث قال:

وَهْنَّيءَ بي قومٌ وَمَا إنْ هَنَأتُهُم

وأَصْبحْتُ في قومٍ وَلَيْسُوا بمنْبتي[2]

---

(1) ديوان الشنفري جمعه وحققه وشرحه د/ إميل بديع يعقوب ص ٥٢ نشر دار الكتاب العربي، بيروت الطبعة الثانية ١٩٩٦م، قيلها: قولها، دعدع: كلمة تقال للعاثر، والمعنى: أقاله الله.

(2) ديوانه ص ٣٧.

وبعد فترة أسر بنو سلامان بن مُفْرج رجلاً من بني شُبَابَة، فما كان منهم إلا أن استبدلوا أسيرهم بالشنفرى؛ فاتخذه رجل من بني سلامَانُ له؛ ليرعى إبله مع ابنته، وعدَّه هذا الرجل ولداً له، وأقام الشنفرى عنده زمنا طويلاً، إلى أن طلب الشنفرى من ابنته أن تصب له الماء ليغسل رأسه، فقال لها اغسلي رأسي يا أُخَيَّة، وهو لا يشك في أنها أخته؛ فأنكرت أن يكون أخاها، أو حتى أن يكون كفؤاً لها، ولطمت وجهه؛ فذهب الشنفرى مغاضباً حتى قدم إلى أبيها وكان غائباً؛ وطلب منه أن ينبئه بخبره؛ فأنبأه ما كان من أمره، فأجاب الشنفرى الفتاة قائلاً:

ألا هَل أتَى فتْيان قَوْمي جَمَاعَةً بِمَا لَطَمَتْ كفُ الفَتَاةِ هَجِيْنَهَا

ولَو عَلِمتْ قُعْسُوسُ أنْسَابَ والدي وَوَالِدهَا ظَلَتْ تُقَاصرُ دُونَهَا

أليْسَ أَبي خَيْرَ الأوَاسِ وغَيْرَهَا وَأمِّي ابْنَة الْخيْرَيْنِ لَوْ تَعْلمِيَنَّها[1]

فطلب منه الشنفرى أن يزوجه ابنته، فتردد الرجل في بادئ الأمر خوفاً من بني سلامان، فألح عليه الشنفرى الطلب، ووعده بأن يدافع عنه، فوافق الرجل، وبنى الشنفرى بابنته، وخرج من ديار بني سلامان، فشدت بنو سلامان على والد زوجته فقتلوه، فأخذت زوجته تستعجله الثأر لأبيها، وظنت أنه خاس بميثاق أبيها عليه فقال لها فيما قال:

كأن قَدْ فلا يَغْرُرك مني تَمَكُّثِي سَلَكْتُ طريقاً بين يَرْبَغَ فَالسرد[2]

---

(1) ديوانه ص ٧٨، الهجين: الذي أمُه أمَة، ويقال هو الكريم الأب، القعسوس: لقب للمرأة إذا كانت دميمة الخلق، يقال: إنه لكريم المنصب والمَرْكب: أي الأصل، الأحرار: يريد أحرار فارس.

(2) ديوانه ص ٤٢، ويربغ: موضع في ديار بني تميم بين عُمان والبحرين " معجم البلدان ج ٥ ص ٤٩٦، والسرد: موضع بين في بلاد الأزد "معجم البلدان ج ٣ ص٢٣٦.

ولم تدم الحياة بينهما، وعلى إثر ذلك أنشأ – مع مجموعة من أصدقائه العدائين، ومنهم تأبط شراً، وعمرو بن براق، والسُلَيك بن السَّلْكَة – عصبة عرفت في الأدب العربي بالشعراء الصعاليك، وبدأ حياة الصعلكة، وأخذ يتربص بقتلة والده والرجل الذي آواه وزوَّجَه ابنته، وأقسم أن يقتل منهم مائة رجل وفعل[1] وفي أحد المواسم كان في منى، فأخبره بعض القوم أن حراماً الغامدي قاتل والده ينحر الهدى بمنى؛ فلحق به الشنفرى وقتله، وقال في ذلك:

قَتَلْنَا قَتِيْلاً مُحْرِماً بِمُلَبَّدٍ

جِمَارَ مِنَى وَسْطَ الْحَجِيْجِ المُصَوِّتِ

جزيْنا سَلامَانَ بْنَ مَفْرِجٍ قَرْضَهَا

بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ وَأَزَلَّتِ[2]

وظل يُغير هو وصحبه على قومه وعلى بني سلامان، وعلى الغامديين، ويقتل منهم من يدركه، ولسان حاله يقول: [3]

أَضَعْتُمْ أَبِي إِذْ مَالَ وَسَادَه ... عَلَى جَنَفٍ قَدْ ضَاعَ مَنْ لَمْ يُوَسَّدِ[4]

فَإِنْ تَطْعَنُوا الشَّيْخَ الَّذِي لَمْ تَفَوَّقُوا ... مَنِيَّتَهُ وَغِبْتُ إِذْ لَمْ أُشَهَّدُ[5]

فَطَعْنَةُ خِلْسٍ مِنْكُمُ قَدْ تَرَكْتُهَا تَمُجُّ ... عَلَى أَقْطَارِهَا سُمَّ أَسْوَدِ[6]

---

(1) ينظر: الأغاني ج ٢١ ص ٢٠١، الروائع ج ٢ ص ١٠٨، ١٠٩.

(2) ديوانه ص ٣٧، والمحرم: الداخل في الحرم، الملبد: الذي يضغ الصمغ على شعره، وقد كانت عادة العرب في العصر الجاهلي دهن شعورهم بشيء من الصمغ للتلبد، المصوت: الذي يجهر بصوته في الدعاء ونحوه: الجمار: الحصى التي يرمي بها الحاج في منى.

(3) ديوانه ص ٤٥.

(4) الجنف: الميل، وجنف فلان: مال أحد شفتيه عن الآخر.

(5) قوله: لم تفوقوا لعل صوابه لم تفوتوا من الفوت. ديوانه ص ٤٥.

(6) الأسود: الحية السوداء العظيمة.

وكان ذلك سبباً لتحالف القبائل فيما بينها على التخلص من هؤلاء الصعاليك.

وفاته:

كثرت محاولات تلك القبائل المتحالفة للتخلص من الشنفرى إلى أن أكمن له بنو سلامان والبُقُوم أسيد بن جابر، وابن أخيه حرم، وحازماً البُقَمي بواد يقال له النَّاصِف بأرض أبيْدَة، فخرج عليهم فأمسكوا به، وكان قد خرج إلى الغزو وحيداً، وحينما أرادوا قتله سألوه أين نقبرك ؟ فقال:

لا تقْبُرُونِي إنّ قبْري مُحَرَّمٌ عَلَيْكُم ولَكِنْ أَبْشِري أمَّ عَامِرِ

إذا احْتَمَلوا رَأسِي وَفي الرَّأسِ أكْثَرِي وغَوْدِرَ عِنْدَ المُلتَقَى ثُمَّ سَائِرِي

هُنَالِك لا أرْجُو حَيَاةُ تَسُرُّنِي سَجِيْسَ اللَّيَالِي مَبْسَلاً بالْجَرَائِرِ[1]

فقتلوه وصلبوه، وكان ذلك – تقريباً – في سنة ٧٠ ق هـ ٥٢٥م[2] أو بين ٣٠ – ٤٠ ق. هـ ٦١٠ م[3] ولبث عاماً أو عامين مصلوباً، وكان عليه من نذره رجل، فجاء رجل من بني سلامان كان غائباً، فمر به وكان قد سقط، فركض رأسه برجله غيظاً وغضباً؛ فدخل فيها عظم من رأسه؛ فهاجت عليه فمات منها، فكان ذلك الرجل تمام المائة[4] ورثاه تأبَّط شرًا بقوله[5]:

---

(1) ديوانه ص ٤٨، يبشر الضبع بأنها ستأكل لحم من كان يطعمها لحم الناس ممن قتل، وفي الرأس أكثرى: يريد عقله، غودر: ترك. عند الملتقى: حيث لاقى منيته، أي بالموضع الذي لاقى منيته فيه.

(2) ينظر: الأعلام جـ ٥ ص ٨٥.

(3) ينظر: شرح شعر الشنفرى الأزدي ص ٢٧، سكب الأدب على لامية العرب ص ٣٦.

(4) ينظر: الأغاني ج ٢١ ص ٢١٦، ٢١٧.

(5) ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح / علي ذو الفقار شاكر، ص ٧٨ وما بعدها، نشر دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

عَلى الشَّنْقرَى سَاري الغَمام فَرَائحُ غزيرُ الكُلَى وصَيِّبُ المَاءِ بَاكِرُ[1]

عَلَيْكَ جَزَاءٌ مِثْلُ يَوْمِكَ بالجَبَـــا وَقَدْ رَعَفَتْ مِنْكَ السُّيُوفُ البَوَاتِرُ[2]

وَيَوْمِكَ يَوْمَ العَيْكَتَيْـنِ وَعَطفَـــةً عَطفتَ وَقَدْ مَسَّ القُلُوبَ الحَنَاجِرُ[3]

تَجُولُ ببزِّ المَـوْتِ فِيهِـمْ كَأَنَّهُـمُ بشَوكَتَكَ الحُدَّى ضَئِينُ نوَافِـرُ[4]

وَطعْنَةَ خَلْس قَدْ طَعَنْـتَ مُرشَّـــةً لَهَـا نَفَـذٌ تَضلُ فِيهِ المَسَابِـرُ[5]

إذا كُشِفتْ عَنْهَا السُّتورُ شحـا لَهَا فمّ كَفَـم العزلاءِ فَيْحَانُ فاغِـرُ[6]

يَظَلُ لها الآسـى يَميـدُ كَأَنَّـــهُ نَزِيفُ هَرَاقتْ لُبَّهُ الخدرُ سَاكِرُ[7]

---

(1) ساري الغمام: السحاب الممطر ليلاً، الرائح: السحاب الممطر بالعشي، الكلي: جمع الكلية وهي أسفل السحاب، صيب الماء: منصبه، وهو يدعو للشنفرى بالسقيا.

(2) عليك جزاء: أي عليك جزاء على أفعالك المحمودة، الجبا: شعبة من وادي الجي عند الرويثة بين مكة والمدينة (معجم البلدان ج٢ ص ١١٢) رعفت: خرج منها الدم، البواتر: القواطع.

(3) يوم العيكتين: يوم مشهور لتأبط شراً والشنفرى وعمرو بن براق مع بجيلة، العطفة: الكرَّة واللهجة، وقوله: قد مس القلوب الحناجر: كناية عن شدة الخوف والهلع.

(4) بز الموت: السلاح، فيه: في اليوم، الحُدّي: فُعْلى من الجدة: أي الحادة، ضئين: جمع ضأن، وجعلهم ضئينا لأنهم أضعف، نوافر: أي نفرت من الذئاب، فهم قد فروا منه كما تفر الغنم من الذئاب.

(5) طعنة خلس: طعنة يختلسها وينتهزها الطاعن بحذقه، مُرَشَّة: تنشر الدم وترشُه، المسابر: جمع المسبار، وهي أداة يُسْبر بها، ويقدر عمق الجراح، وقوله تضل فيها المسابر، كناية عن سعة الطعن وبعد غورها.

(6) عنها: عن الطعنة، شحا: انفتح، العزلاء: مصب الماء من القربة في أسفلها حيث يستفرغ ما فيها من الماء، فيحاء: واسع، فاغر: منفرج مفتوح.

(7) السى: الذي يلتمس لجرحه أَسْواً، أي علاجا، نزيف: سكران، هراقت: أراقت، وهراقت لبه: أذهبت عقله.

فيكفي الذي يكفي الكريم بحزمـــه ويصبر إن الحـــر مثلك صابـــر

فإنَ تكُ نَفَسُ "الشنفرى" حُمُ يَوْمُها وَرَاحَ لَهُ ما كان منـــهُ يُحَـــاذِرُ[1]

فَمَا كان بدْعَاً أنْ يُصَـــابَ فمثلـــهُ أصيب وحم المُلْتجُونَ أم الفوَادِرُ[2]

قضى نحْبَهُ مستكثـــرا من جميله مُقِلاً من الفحشاءِ والعرضِ وافِرُ[3]

يُفَرِّجُ عنه غُمَّةُ الـــرَّوْعِ عَزْمُـــهُ وصَفرَاءُ مِرْنَان" وأبيـــض باتِرُ[4]

المطلب الثاني: التعريف بلامية العرب

تعد لامية العرب درة أدبية فريدة من درر الشعر العربي، ومعلما كبيراً من معالمه، وهي – كما يقول القالي – من المقدمات في الحـــسن والفـــصاحة والطول[5] ومن أنفس قصائد الشعر العربي؛ لما حوته من معان جزلة ومفردات لغوية أصيلة، وصور بلاغية رائعة، ولما تصوره من حياة الصعلكة التي عاشها صاحبها[6] فهي من أجمل آيات الشعر العربي[7] ومن القصائد المختارة المعاني

---

(1) حُمَّ: قدر وقضى، يومها: يوم تموت، ما كان منه يحاذر: يعني الموت.

(2) الملتجون: الذين لجأوا إلى الجبال وتحصنوا بها: الفوادر: جمع الفادر، وهو الجليل من الوعول التي تعيش في أعالى الجبال، أي: إن كان الشنفرى قد مات، فليس هذا بمستغرب فقد أتى الموت الوعول الشديدة المحصنة في أعالي الجبال.

(3) الجميل: المعروف والإحسان.

(4) الغمة: الكرب والغم، الرَّوع: شدة الخوف، الصفراء المرنان: القوس الشديدة المرنة بوترها المفتول، الأبيض: السيف، الباتر: القاطع.

(5) الأمالي لأبي علي القالي، عني بوضعها وترتيبها: محمد عبد الجواد الأصمعي، ج ١ ص ١٥٦ نشر: دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية ١٩٢٦م.

(6) التبريزي ص ١٣٥.

(7) دائرة المعارف الإسلامية ج ١٣ ص ٣٩٥، ترجمة نخبة من الأساتذة، نشر مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

التي لا نظير لها في أشعار العرب، وقد جمع صاحبها أوصافاً ومعاني أحسنها وفات الناس جميعاً فيها إجادة وشجاعة وحذقاً[١] بل هي من القصائد المفـردات التي لا مثل لها [٢] فذة في مذهبها لامعة في وضعها بين القصائد،تمثل مـذهبا شعريا مستقلا[٣]

لذا كانت مما يعتز به الأدب العربي، ومما يحرص العرب على إبرازه حين يفاخرون بما في أدبهم من درر وروائع[٤].

وهي من قصائد الشعر العربي الطوال إذ تبلغ ٦٩ بيتاً، لذا اختار لهـا الشنفرى البحر أم الطويل ؛ فهو أنسب البحور للقصص؛ وذلك لأن في خفـاء جرسه ، وطول نفسه ما يعين على القصص، كما أنه بحـر الجلالـة والنبالـة والجد.

وهو من البحور الشعرية التي تناسب الأغراض الجادة وغرض الشاعر منها بالنظر إلى مساحته الصوتية الممتدة التي تفسح للشاعر مجال الافتنان في التعبير واختيار أفضل التراكيب لمعانيه.

وقضية الربط بين الوزن الشعري والغرض نادى بها كثير من العلماء، فها هو حازم القرطاجني ت (٦٨٤هـ) يقول: (لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس[٥].

---

(1) القصائد المفردات التي لا مثل لها لابن طيفور البغدادي ص ٦٩.
(2) المصدر السابق الصفحة نفسها.
(3) تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان، نقله للعربية د/ عبد الحليم النجار ج ١ ص ١٠٦ نشر دار المعارف المصرية، الطبعة الخامسة.
(4) شرح ودراسة لامية العرب ص ٥٧١.
(5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ص ٨٦.

فـ (الشعر ليس وزناً يمس الشكل فقط، ولكنه يمس كذلك جوهره ولبه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله[1].

واختار لها الشنفرى قافية اللام، وقافية اللام تتواتر بمساحة كبيرة في دواوين عمالقة الشعر، فاللام من الأحرف المسماة في فن القافية بـ "الـذّلول " أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها؛ وذلك لكثرة ألفاظ المعجم التي تصلح قوافي لها، وهو حرف يتلاءم بسماته وخصائصه مع محور اللامية، وهو إعلان الشنفرى الخروج عن قومه والانحراف عنهم والميل إلى قوم سواهم فمن سمات اللام المميزة لها الانحراف أو الجانبية[2] أي انفلات الهواء من جانبي اللسان؛ لأنه وجد مخرجه الأصلي في نقطة التقاء طرف اللسان باللثة مسدوداً[3] والشنفرى قد وجد طريق الحياة الكريمة الأبية مسدوداً؛ فانحرف عن مجتمعه القبلي، وانفلت من سيطرته، باحثاً عن حياة كريمة يثبت فيها ذاته ولو كانت مع الوحوش.

ومن سمات حرف اللام التي لها علاقة بدلالات النص – أيضاً – جهره العالي[4] الذي يحمل صفة تمرده على مجتمع القبيلة فهو تمرد مجاهر به وقطيعة علنية في تحدٍ.

---

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د/ عبد الله الطيب ج ١ ص ٣٢٢، نشر دار الفكر، بيروت ١٩٧٠ م.

(2) ينظر: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية د/ عبد العزيز الصيغ ص ١٧٩، نشر دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م.

(3) ينظر: علم الأصوات د/ حسام بهنساوي ص ٧١، نشر مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

(4) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي د/ رمضان عبد التواب، ص ١٠٠، نشر مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

وهو من أصوات الذلاقة وهذه الأصوات في عمومها تمثل نوعاً من المجاهدة والمعاندة والرفض[1] وهذا وثيق الصلة بالأجواء النفسية والشعورية للالمية.

أما الضمة التي تمثل وصل اللام فتجسد بخلفيتها[2] انسحاب الشاعر بعيدا عن قومه كانسحاب اللسان إلى مؤخر الفم، لتظهر حجرة الفم بهيأة بيضوية – نتيجة استدارة الشفتين[3] يقبع اللسان في جوفها تماماً كعالم الشنفرى الخاص الذي ينشده، ويجتهد في بنائه بعيداً عن بقية الناس[4] كما أنها تدل على رفعة شأنه واعتزازه بنفسه.

وفي الجهر والضم قوة؛ إذ الضمة تحتاج إلى جهد عضلي كبير؛ لأنها تتكون بتحرك أقصى اللسان[5] وهي على مستوى الحركات تعد أحذ من الكسرة والفتحة[6] والقوة هي المنطق الذي آمن به الصعاليك، ودفعتهم إليه ظروفهم.

---

(1) التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الجاهلي، د/ حسني عبد الجليل يوسف ص ١٢٥ نشر الدار الثقافية القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

(2) ينظر: علم الأصوات اللغوية د/ مناف مهدي الموسوي ص ١٠١ نشر جامعة السابع من أبريل ليبيا الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

(3) ينظر: مدخل في الصوتيات د/ عبد الفتاح إبراهيم ص ١١٩، نشر دار الجنوب تونس.

(4) الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرى أنموذجاً ص ٧٦، بحث مقدم لنيل درجة العالمية الدكتوراه من كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الحاج أخضر باتنه الجزائر ٢٠٠٧م للباحث / عادل محلو.

(5) القيمة الوظيفية للصوائت " دراسة لغوية " د/ ممدوح عبد الرحمن ص ٨١، نشر دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ١٩٩٨م.

(6) الصوتيات وعلم الفونولوجيا د/ مصطفى حركات ص ١٠٤، نشر: المكتبة العصرية صيدا بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

نظم الشنفرى اللامية (في أخريات حياته؛ لأنه قضى الشطر الأكبر والأخير من حياته في الصعلكة، واللامية تصف لنا حياته في الصعلكة وصفا شاملاً مفصلاً، مما ينبئ عن أنه لم يكن حديث عهد بها[1] وأنه قضى فيها فترة طويلة، فصور في لاميته حياة الصعلكة التي عاشها، وعبر فيها عن إحساساته ومشاعره أصدق تعبير (فجاءت القصيدة مطابقة كل المطابقة لشخصيته بما فيها من مقومات، وعقليته بما فيها من عمق ونضوج، وظروفه بما فيها من قسوة وجفاف، حتى كانت القصيدة مرآة صقيلة ترى فيها الشنفرى وحياته بوضوح[2].

فهي نفثة مصدور، وصيحة مظلوم، تتقطع أنفاسه، من ألم الحسرة والامتعاض، وتندفع نفسه رغبة في الثورة والانتفاض مقاطعا الأهل والعشيرة والأصحاب، مؤالفاً الطير والوعول والذئاب فامتلأت نفسه بلهب التمرد والعصيان، وأشرب في بنائه نغم التصعلك والحرمان كما أفْعِمَ بغريب اللغة ورفيع البيان[3].

وقد اشتملت لامية العرب على كثير من الفضائل الإنسانية والمحامد الخلقية لم نجدها في كثير من قصائد الشعر الجاهلي، مثل: الصبر، والعفة، وسمو النفس، وعلّو الهمة والترفع عن النميمة، وإباء الذل والضيم.

---

(1) الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته د/ عبد الحليم حفني ص ١١٥، ١١٦ نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م.

(2) في التذوق الأسلوبي واللغوي للامية العرب للشنفري د/ محمد علي أبو حمزة ص ٢٥، طبعة دار عمار، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ.

(3) وقفة مع أغاريد العزة والإباء وأناشيد الصعلكة والحداء د/محمد بن أحمد بن المحبوبي ص ٢٨٧، نشر المعهد العالي للدراسات والبحوث نواكشوط، موريتانيا.

وهذا ما دعا سيدنا عمر بن الخطاب _ رضي الله عنه – إلى أن يأمرنا بتعليمها لأولادنا فيقول فيما روى عنه: (علموا أولادكم لامية العرب؛ فإنها تعلمهم مكارم الأخلاق)[1]

كما أنها تعد أساس الدرس المعجمي وعماده، بل غرسه وسماده، لذلك عول عليها اللغويون والشعراء كثيراً مستأنسين بنهجها وأسلوبها عادين لغتها عنوان الفصاحة والبيان، وآية السليقة والإبداع[2]

تسميتها:

لفحول الشعراء لاميات كثيرة عجيبة المباني والمعاني، ولكن لم تسم واحدة منها بهذا الاسم، فلطرفة بن العبد ثلاث لاميات أشهرها:

لِخَولة بالأجْزَاعِ من إضَمٍ طَلَلْ وبالسَّفْحِ مِنْ قَوَّ مُقام" وَمُحتملْ[3]

ولامرئ القيس خمس عشرة لامية أشهرها لاميته التي مطلعها:

ألا انْعَمَ صَبَاحَا أيُّها الطُّلَلْ البَّالِيْ وَهَل يَنعَمَنْ مَنْ كان في الْعُصُرِ الْخالِي[4]

وللنابغة الذبياني أربع قصائد لامية أشهرها لاميته التي مطلعها:

---

(1) ينظر: خزانة الأدب للبغدادي ج ٢ ص ١٦، الغيث المعجم في شرح لامية العجم للصفدي ج ١ ص ٢٧.

(2) وقفة مع أغاريد العزة والإباء وأناشيد الصعلكة والحداء ص ٢٤١.

(3) ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال، ص٩٨ نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، الأجزاع: مفردها الجزع وهو المسافة التي تقطعها من الوادي، إضم: اسم واد، قو: وادٍ أيضا، المقام: محل الإقامة.

(4) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق د/ أنور عليان أبو سويلم، د/ محمد علي الشوابكة، ص ٢٩٩، نشر مركز زايد للتراث والتاريخ الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م.

دَعَاكَ الْهَوىَ واسْتَجْهَلَتْك المَنَازِلُ وكيف تصابي المَرْءِ والشيب شامِلَ[1]

ولعنترة لاميتان أشهرهما لاميته التي مطلعها:

طال الثَّواءُ عَلى رُسُوم المَنْــزِلُ بَيْنَ اللَّكيكِ وبَيْن ذَاتِ الْحَرْمَــلِ[2]

ولزهير خمس لاميات أشهرها لاميته التي مطلعها:

صَحَا الْقَلْبُ عَن سَلْمَى وَقد كَادَ لا يَسْلُو وأقفر مِن سَلْمَى التَّعَانِيْقُ فالثَّقْلُ[3]

ولكن لأن لامية العرب ما ليس في غيرها حظيت بهذا الاسم فقد بلغت شهرة أدبية ولغوية لم تصل إليها سائر اللاميات وقد عبّرت أصدق تعبير عــن حياة العرب الجاهلية بما فيها من ظَروف وأخلاق وطباع و (كأنها من تــأليف العرب مجتمعين، أو كأن الشنفرى أسقط عن العرب كلفة الحديث عن أنفــسهم وبيان مفاخرهم المتعلقة بالقيم المركوزة في أنفسهم)[4].

فهي إرادة ومغامرة ومروءة تؤول إلى السعة والاقتدار يتعالى صاحبها على ذاته وكأنه يقهر الضيق بالخروج منه إلى سعة العالم ليلقى الآخرين، وكل

---

(1) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ١١٥، طبعة دار المعارف، الطبعة الثانية.

(2) شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد ص ١٢٥ نشر دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة الأولي ١٩٩٢م، الثواء: الإقامة، اللكيك وذات الحومل: موضعان.

(3) ديوان زهير ابن أبي سلمى، شرحه وقدم له أ / علي حسن قاعور، ص ٨٣، نشر دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨م أقفر: خلا، التعانيق: موضع في شق العالية، الثقل: موضع بعينه.

(4) بلوغ الأرب في شرح لامية العرب، جمع وتحقيق محمد عبد الكريم القاضي، ومحمد عبد الرازق عرفان، ص ١٤، نشر دار الحديث بالقاهرة ١٩٨٩م.

مآثره من المآثر وفضيلة من الفضائل مبناها على سعة الخلق وما يجري مجراها. . وكل رذيلة من الرذائل منشؤها ضيق الخلق[١].

وقد كان إجماع العرب القدماء على تسمية هذا النص الشعري بـ " لامية العرب " شهادة في ذاته على رأيهم في حسن تمثيله لأجود خصائص النص الشعري الجميل، وشهادة في الوقت ذاته على جريان هذا النص على ألسنة العرب جميعا بعيداً عن الخصائص القبلية والطائفية، التي كانت تجعل من بعض النصوص أكثر تمثيلاً لهذه الطائفة من تلك، أو أكثر رواية على السنة قبائل بعينها دون سواها، بل وأحيانا أكثر احتمالاً لانتحالها من فريق من العرب لترجح بها كفتهم الأدبية على منافسيهم، ولكن نص الشنفرى الأزدي حمل نسبته إلى العرب جميعاً، أكثر من نسبته حتى إلى صاحبه نفسه، فلم يشع مصطلح "لامية الشنفرى" بقدر ما شاع مصطلح "لامية العرب"[٢]

وسَمّاها المستشرق جورج يعقوب "نشيد الصحراء"؛ لأنها صورت صحراء العرب بصورة تجعلك تحسُ كأنك تعيشُ فيها بين قفارها وحرورها، وطيرها وحيوانها وقطاتِها وسبعها، وكأنما يهبُ عليك من أسلوبه نفس الصحراء، ونفحة من رمالها ورياحها وعيشها الجديب[٣].

فاللامية قصيدة من درر القصائد العربية بالنسبة إلى صدق العاطفة، ودقة التصوير، وروعة الوصف، وإيجاز العبارة، إنها أصدق قطعة شعرية من أغاني الصحراء، لا بل هي نشيد الصحراء، أنشده شاعر اتصف بالشجاعة،

---

(1) عبقرية العربية د/ لطفي عبد البديع ص ٨٥ طبعة نادي جدة الأدبي ١٤٠٦هـ.

(2) متعة تذوق الشعر د/ أحمد درويش ص ٩ نشر دار غريب.

(3) عن لامية العرب نشيد الصحراء ص ٤٠.

وقوة الإرادة، والاعتزاز بالنفس، وبالثقة التي توافق الرجولة، وبحب الحرية وإن أدت إلى الجوع والمخاطر والأهوال[1].

نسبتها:

للأدباء والنقاد في نسبة لامية العرب للشنفرى رأيان:

الرأي الأول:

ويرى أصحابه – ومنهم من القدماء ابن دريد وأبو علي القالي[2] وياقوت الحموي[3] ومن المحدثين كرنكو " krenkow " [4] وبلاشير[5] ويوسف خليف[6] وشوقي ضيف[7] – أن لامية العرب ليست للشنفرى، وإنما هي منحولة، نحلها خلف الأحمر، وأول من ذكر ذلك أبو علي القالي في الخبر الذي أورده في أماليه وقال فيه: "كان أبو محرز أعلم الناس بالشعر واللغة، وأشعر الناس على مذاهب العرب، حدثني أبو بكر بن دريد أن القصيدة المنسوبة للشنفرى التي أولها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

---

(1) ديوان الشنفرى ص ٢١، ٢٢.

(2) ينظر: الأمالي ج ١ ص ١٥٦.

(3) معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، ج ٣ ص ١٢٥٥، نشر: دار الغرب الإسلامي، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

(4) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية.

(5) ينظر: تاريخ الأدب العربي لريجس بلاشير، نقله إلى العربية د/ إبراهيم الكيلاني ص٣١٦، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، والدار التونسية للنشر والتوزيع ١٩٨٦م.

(6) ينظر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ص ١٨٠ نشر: دار المعارف الطبعة الرابعة.

(7) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي ص ٣٨٠، نشر: دار المعارف.

له، أي: لخلف الأحمر، وأنها من المقدمات في الحسن والفصاحة والطول، فكان أقدر الناس على قافية[1].

وساق أصحاب هذا الاتجاه على صحة ما رواه أدلة كثيرة تنظر في مظانها[2].

الرأي الثاني:

ويرى أصحابه – ومنهم البغدادي[3] والخالديان[4] وعبد السلام سرحان[5]، وكارلونالينو[6] وكارل بروكلمان[7] – أن لامية العرب للشنفرى وليست منحولة[8]

---

(1) الأمالي ج ١ ص ١٥٦.

(2) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية ج ١٣ ص ٣٩٥، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ص ١٧٨، عصر القرآن د/ محمد مهدي البصير ص ٥٠، نشر دار الشئون الثقافية العامة ببغداد، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م.

(3) ينظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ج ٨ ص ٥٥، نشر: مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الرابعة ١٩٩٧م.

(4) الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين، الخالديان أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي، وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، المحقق: الدكتور محمد علي دقة ج ١ ص ٦٠، نشر: وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية ١٩٩٥م.

(5) ينظر: قطوف من ثمار الأدب د/ عبد السلام سرحان ص ١٢٣ مطبعة الفجالة ١٩٧٠ م.

(6) ينظر: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بين أمية لكارلونالينو ص ٧٣، تقديم د/ طه حسين، نشر دار المعارف المصرية، الطبعة الثانية.

(7) ينظر: تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان ج ١ ص ١٠٦، ١٠٧.

(8) ينظر: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه د/ عبد الحليم حفني ص ١٦٧، نشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي د/ محمود حسن أبو ناجي ص ١٠٨ نشر وزارة الثقافة الجزائرية ٢٠٠٧م.

وقد ساق محقق ديوان الشنفرى الدكتور / إميل يعقوب أدلة كثيرة تؤكد نسبة لامية العرب للشنفرى[1].

والرأي الراجح:

هو الرأي الثاني الذي يرى أن لامية العرب للشنفرى وليست منحولة؛ فنسبتها له قد استمرت دون أي شك في ذلك نحو أربعة قرون، نحو قرن قبل الإسلام، ونحو ثلاثة قرون بعده، إلى أن جاءت رواية القالي هذه[2]

ولغة القصيدة وأساليبها أكبر شاهد على صحة نسبتها للشنفرى يقول جورج يعقوب: إن موطن هذه القصيدة هو تلك المرابع في جنوب مكة بين الجبال التي تقع في شمال اليمن حيث مضارب الأزد قبيلة شاعرنا، إنني لا أفهم كيف يستطيع المرء أن ينكر هذه القصيدة التي تتنفس بعبير الصحراء، وترسم جاهلية العرب بكل نقاء، وتصور حياة رجل حمل أحقادا أورثته إياها مظالم الناس، وعقوق الأخوة، وجور العدالة، ويعزوها إلى رجل من بين أولئك اللغويين الذين يقتلون وقتهم جدلا في إعراب جملة صغيرة[3]

ويرى أن اللامية أصدق قطعة شعرية من أغاني الصحراء وأن النحل إذا تناول غيرها، فهو عنها بعيد، ولم يمسها، ولا حام حولها[4].

كما أن القصائد التي نحلها " خلف الأحمر " احتفظت دائما بعمود الشعر القديم وطابعه، أما هذه القصيدة، فلها طابع خاص – فهي تمثل مذهباً شعرياً مستقلاً – يجعل من الصعب تصور صدورها من " خلف الأحمر "[5].

---

(1) ديوان الشنفرى ص ١٨، ١٩.

(2) ينظر: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه د/ عبد الحليم حفني ص ١٦٧، نشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

(3) عن لامية العرب نشيد الصحراء ص ٤٤.

(4) المصدر السابق الصفحة نفسها.

(5) ينظر: تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ١٠٦.

يضاف على ذلك أن هذا الاستعمال الموسيقى للأصوات في لامية العرب والقصيدة التالية يؤكد لنا أن من نظم قصيدة لامية العرب هو نفسه الذي نظم القصيدة التائية، مما يعني أن لامية العرب للشنفرى الأزدي[1].

شروحها:

لم تحظ قصيدة في شعرنا العربي قديمه وحديثه بمثل ما حظيت به لامية العرب من اهتمام وعناية؛ وقد زاد عدد شروحها على عشرين شرحاً، فقد انبرى لشرحها ودراستها كبار علماء العربية وأدبائها، بداية من القرن الثالث الهجري، وزاحمت في شهرتها المعلقات، وهذا ما أكده الدكتور محمد خير الحلواني إذ قال: (تتبوأ لامية العرب في تاريخ الشعر العربي منزلة تزاحم منزلة المعلقات من حيث الشهرة وعناية العلماء بها)[2]

ومن أهم شروحها ما يلي:

١. الشرح المنسوب للمبرد ت (٢٨٥هـ) والذي نشر في مطبعة الجوانب في القسطنطينية سنة ١٣٠٠ هـ، والراجح[3] أنه لثعلب ت (٢٩١هـ).

٢. شرح أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد ت (٣٢١هـ) ويوجد مخطوط لهذا الشرح في برلين ٧٤٠٨.

---

(1) ينظر: لغة الشعر عند الصعاليك قبل الإسلام دراسة أسلوبية للباحث / وائل عبد الأمير خليل الحربي ص٣٤ بحث مقدم لكلية التربية بجامعة حائل لنيل درجة الماجستير لعام ٢٠٠٣م.

(2) شرح لامية العرب للعكبري تحقيق وتقديم د/ محمد خير الحلواني ص ٦ نشر مركز تحقيقات كامتوبر.

(3) ينظر: تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان ج ١ ص ١٠٧.

٣. شرح الخطيب التبريزي ت (٥٠٢هـ) وقام بتحقيقه د/ محمود محمد العامودي، وتم نشره في مجلة جامعة الأزهر بغزة العدد ١ (A) المجلد ١٣، ٢٠١١م.

٤. شرح الزمخشري ت (٥٣٨هـ) المسمى بـ (أعجب العجب في شرح لامية العرب) وقد قام بتحقيقه د/ محمد إبراهيم حور.

٥. شرح أبي البقاء العكبري ت (٦١٦هـ) المسمى بـ (شرح لامية العرب) وقام بتحقيقه والتقديم د/محمد خير الحلواني كما قام العكبري بإعرابها.

٦. شرح يحيي بن حميدة الحلبي الشهير بابن أبي طي النجار ت (٦٣٠هـ) المسمى بالمنتخب في شرح لامية العرب، وقام بتحقيقه د/ إبراهيم البطشان، وهو تحت الطبع، بدار المنهاج بالمملكة العربية السعودية.

٧. شرح جمال الدين بن مالك الطائي ت (٦٧٢هـ) وقام بتحقيقه د/ محمود محمد العامودي، وتم نشره في مجلة جامعة النجاح الوطنية، العدد ٢ المجلد ١٤ سنة ٢٠٠٠م

٨. شرح المؤيد بن عبد اللطيف النقجواتي المسمى بـ (رشف الضرب من شرح لامية العرب) وقام بتحقيقه د/محمود محمد العامودي، وتم نشره في مجلة جامعة جرش المجلد ٣ العدد ٢ سنة ١٩٩٩م.

٩. شرح أبي جمعة الماغوسي ت (بعد ١٠١٦هـ) المسمى بـ (إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب).

١٠. شرح أبي الإخلاص جاد الله الغنيمي الفيومي ت (بعد ١١٠١هـ) المسمى بـ (عنوان الأدب بشرح لامية العرب) وقد قام بتحقيقه د/ محمود محمد العامودي.

١١. شرح أبي عبد الله محمد بن قاسم بن زاكور المغربي تـ (١١٢١هـ) المسمى بـ (تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب).

١٢. شرح عطاء الله بن أحمد المصري المكي ت (١١٨٦هـ) المسمى بـ (نهاية الأرب في شرح لامية العرب).

١٣. شرح العُبيدي الحميري (١٢٠٩هـ) المسمى بـ (سكب الأدب على شرح لامية العرب).

١٤. شرح الشنقيطي المسمى بـ (إحقاق الحق وتبرؤ العرب مما أحدث عاكش اليمنى في لغتهم ولامية العرب).

هذا والاعتناء بلامية العرب لم يكن مقصوراً على علماء العربية وأدبائها، بل تعداه إلى صفوف المستشرقين فقد قام كثير منهم بدراستها وترجمتها إلى لغات أوروبية مختلفة، فترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية واليونانية[١].

فقد كتب عنها دراسات معمقة كل من دي ساسي de sacy ضمن كتابه في المختارات العربية، ونولدكه Noe Ldeke، وجورج يعقوب G. Jacob [٢]، في إطار دراسته لما نظم باللغة الألمانية محاكاة لثلاث قصائد عربية بالتقديم لها وشرحها والتعليق عليها، وينكلسوب[٣] وفرشل Fershel وويل Weil وكوزجارتن Koesgarten وريكرت Rickert وهمر برجستال Hammer Purgstally والوارت Ahlwalidt و ب. بلياP.Pallia [٤]

---

(1) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية ج ١٣ ص ٣٩٥.

(2) ينظر: تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ١٠٧/١.

(3) شرح لامية العرب للعكبري ص ٧.

(4) ينظر: الروائع ج٢٨ ص٤٩، ومعجم المطبوعات العربية والمعربة ج٢ص١١٤٧.

كما حكاها كثير من العجم؛ فحكاها الطغراني شاعر العجم وفيلسوفها في قصيدة ابتدأها بقوله:

أصالة الرأي صانتني من الخطل وحيلة الفضل زانتني لدي العطل [1]

وعرفت بلامية العجم.

والسموأل في لاميته التي مطلعها:

إذا الْمَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللُّؤم عِرْضُه فَكُلُ رِدَاءٍ يَرْتَدِيْه جَمِيلُ[2]

وعرفت بلامية اليهود.

وعبد المقتدر الكندي الدهلوي في لاميته التي مطلعها:

يا سائق الظعن في الأسحار فالأصل سلم على دار سلمى فابك ثم سل

عن الظباء التي من دأبها أبداً صيد الأسود بحسن الدل والنجل[3]

وعرفت بلامية الهند.

وابن خلدون في لاميته التي مطلعها:

سيدي والظنون فيك جميله وأياديك بالأماني كفيله

لا تحُل عن جميل رأيك إني ما لي اليوم غير رأيك حيله[4]

---

(1) شرح لامية العجم للطغراني شرحها السيوطي، دققها أحمد علي حسن، ص ٥ نشر مكتبة الآداب، وقوله: أصالة: مصدر أصُل كضخم إذا صار ذا أصل، الرأي: النظر بفكر، صانتني: حفظتني، الخطل: الاعوجاج: الفضل الزيادة في الشرف، العطل: العُرُي.

(2) ديوانا عروة بن الورد والسموال ص ٩٠، نشر دار بيروت، طبعة ١٩٨٢م اللؤم :اسم جامع للخصال المذمومة، أي: إن الإنسان إذا لم يتدنس باكتساب اللؤم واعتياده ؛ فأي ملبس يلبسه بعد ذلك يكون جميلا.

(3) قراءة في لاميات الأمم د/ محمود الربداوي ص ١٧ نشر شعر وشعراء طبعة ١٩٧٠

(4) المصدر السابق ص ٢٠.

وعرفت بلامية المماليك.

وأبو الفضل الوليد في لاميته التي مطلعها:

أدمشقُ أين بنو أمية؟ قولـــي ليقوا نضارة حسنك المبـــذول

بجلال جامعهم ورونق ملكهم صوني الجمال بشعرك المحلول[1]

وعرفت باللامية الأموية.

وهكذا بلغت شهرة لامية العرب الأدبية واللغوية الآفـاق، بـل إنهـا زاحمت في شهرتها المعلقات، وقد بلغت ما بلغته (بفضل ما فيها مـن جـودة الشاعرية، وطرافة المشاهد الصحراوية المصورة ووفرة المادة اللغوية التـي أغرت العلماء بشرحها وإعرابها) [2] .

(1) قراءة في لاميات الأمم ص ٢٣.

(2) ديوان الشنفرى ص ١٩.

المبحث الأول

تعريف الدلالة

الدلالة في الاستعمال اللغوي:

تعني الهداية والإرشاد، جاء في مقاييس اللغة "دَلَّ" الدال واللام أصلان: أحدهما إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والآخر: اضطراب في الشيء، فالأول قولهم:دَلَلْتُ فلاناً على الطريق، والدليل الأمارة في الشيء، وهو بَيِّن الدَّلالة والدِّلالة.(١)

فالدلالة في معناها اللغوي تعني: الهداية والإرشاد، وقد وضعت في الأصل للشيء الحسي، كالدلالة على الطريق ونحوه، ثم أصبحت عامة في معنى الهداية والإرشاد، فدَلُّ المرأة بمعنى: حسن الهيئة، أو حسن الحديث منها سبب يهدي ويرشد الرجال إليها، ودلَّه على الشيء بمعنى هداه وأرشده وإليه.(٢)

الدلالة في اصطلاح اللغويين:

فهي ما يتوصل بها إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالة الإشارات والرموز.(٣)

أما موقف اللغويين فيما يتعلق بهذا المصطلح فبينه أبو عثمان الجاحظ الذي جعل الدلالة مرادفة للبيان عندما قال: " إن الدلالة الظاهرة على المعنى

---

(1) مقاييس اللغة مادة/ دلَّ.

(2) الدلالة والكلام دراسة تأصيلية لألفاظ الكلام في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، د/ محمد محمد داود، ص ٣٥٨، نشر دار غريب للطباعة ٢٠٠٢م.

(3) المفردات للراغب الأصفهاني جـ١صـ٢٢٨.

الخفي هي البيان " ومن ثم يكون تعريفه للبيان تعريفا للدلالة أيضاً فماذا قال عن البيان؟

البيان: اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى: وهتك الحجاب دون الضمير حتى يغضى السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل[1] وعرفها بعض علماء اللغة المحدثين بأنها " دراسة المعنى " أو "بالعلم الذي يدرس المعنى" أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى " أو " ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"[2].

أقسام الدلالة:

أولاً: الدلالة الصوتية[3]: هي التي تستمد من طبيعة بعض الأصوات اللغوية داخل البنية حيث تتفق بعض الأبنية في أصواتها ما عدا صوتاً واحداً يترتب عليه بعض الفروق الدلالية؛ من ذلك على سبيل المثال: نضخ[4] ونضح[5]، فكلاهما يدلان على فوران الماء، ولكن دلالة الخاء أقوى من دلالة الحاء. فالأولى تعبر عن فوران الماء بقوة وعنف، والثانية تعبر عن تسربه بضعف وبطء. وهناك مظهر آخر للدلالة الصوتية وهو: النبر فقد تتغير

---

(1) البيان والتبيين للجاحظ ج ١/٧٥ ت أ / عبد السلام هارون طبعة القاهرة ١٩٧٥م.

(2) علم الدلالة د/ أحمد مختار عمر /١١ عالم الكتب – الطبعة الخامسة ١٩٩٨م.

(3) انظر دلالة الألفاظ ص ٣٠٨ د. إبراهيم أنيس، وأضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ص ٢٧٢ د. نايف حُرفا، وفقه اللغة العربية ص ٨٥ د. عبد الله العزازي والدلالة السياقية والمعجمية في معلقة امرئ القيس للدكتور عبد الفتاح أبو الفتوح إبراهيم ط ١٩٩٥م.

(4) الوسيط ٩٢٨/٢ – نضخ الماء: اشتد فورانه.

(5) السابق ٩٢٨/٢ نضح: رشح.

الدلالة باختلاف موقعه من الكلمة. هذا يتضح أكثر في اللغات الأجنبية، واللهجات العامية. وبخاصة من خلال اللغة أو اللهجة المنطوقة. ويتصل بالنبر مظهر آخر يسمى بالنغمة الكلامية أو التنغيم في نطق الأصوات. ويسمى الأداء، " فعن طريق التنويع في صورة الأداء تتنوع الدلالة، ويختلف المعنى، فقد تفيد الجملة الأخبار وهي بعينها قد تفيد الاستفهام دون أن يتغير أي جزء منها إلا صورة أدائها[1]. من هنا كان لهذا اللون من الأداء الصوتي أثر قوي في تنوع الدلالة، والخروج باللفظ عن مفهومه إلى مفهوم آخر، ويختلف هذا المفهوم باختلاف الموقف.

ولا شك أن الذي يحدد المعنى هو المقام الذي يتطلب تغييراً في موقع النبر، أو طريقة التنغيم، وهي فونيمات فوق التركيبية تعتمد على التنوع في الأداء.

ثانياً: الدلالة الصرفية[2]: وتستمد عن طريق الصيغ والأبنية، فمثلاً: صيغة " فعَّال " تختلف عن صيغة " فاعل "، فالأولى: للمبالغة تدل على حدوث الفعل بكثرة، والثانية: تدل على الفاعلية المجردة. ومثل ذلك كلمة " كذَّاب " أقوى في الدلالة وأشد من دلالة " كاذب ".

ثالثاً: الدلالة النحوية[3]: وهذا الجانب يعتمد على النظام النحوي أو التركيبي للجملة العربية، والتي أولاها الإمام عبد القاهر جُلّ اهتمامه فيما عرف بنظرية النظم.

---

(1) انظر علم الصوتيات ص ١٥ د.عبد الله ربيع، د. عبد العزيز علام.

(2) انظر: الكلمة دراسة لغوية ومعجمية ص ١١٧ د. حلمي خليل، وقارن بدلالة الألفاظ ص ٤٨.

(3) انظر دلالة الألفاظ ص ٤٨ – ٥٠.

رابعاً: الدلالة المعجمية: وتسمى أيضًا الدلالة الاجتماعية، وهناك من اللغويين المحدثين من يميل إلى التفرقة بينهما. ولكن الدكتور إبراهيم أنيس يرى: أنه لا فرق بينهما؛ لأن " المعاجم قديمها وحديثها تتخذ من الدلالة الاجتماعية للكلمات هدفًا أساسيًا، وتكاد توجه إليه كل عنايتها[1].

الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها:

وجد الإنسان على الأرض وهو مزود بجهاز سمعي غاية في الدقة، يستطيع بفضله التمييز بين الأصوات مهما كانت درجة تقارب بعضها من بعض، كما كان مزوداً بقوة فكرية هائلة تمكنه من تمثل هذه الأصوات، إضافة إلى ما لها من مهام أخرى تقتضيها ظروف خلافة الإنسان في الأرض.

وكان الكون عند وجوده فيه يزخر بأشياء مختلفة، منها ما هو مصوت بطبعه، كالحيوانات التي تصدر عنها أصوات تعبر بها عن حالاتها المختلفة كالخوف والجوع وغيرهما، ومنها ما يحدث أصواتًا نتيجة اصطدامه بغيره من مظاهر الطبيعة، على نحو ما نلاحظ عند سقوط الأجسام المختلفة، وعند انحدار مياه من الشلالات أو تزاحمها في الأودية الصخرية[2]. استمع الإنسان إلى كل هذه الأصوات ولما كان وحيداً في الكون أخذ يرددها ليأنس بها وحدته، ويتكون الجماعة الإنسانية اتخذها دليلاً عليها، كما هو الحال عند الأطفال، فكان يعبر عن القطة بالمواء وعن الذئب بالعواء إلى غير ذلك. وكان طبيعيًا أن تكون هذه الأصوات التي تحدثها الأشياء والحيوانات مكونة من هجاء واحد، إما ساكن لا يمكن النطق به ابتداء فيجلب له حرف متحرك توصلاً للنطق به فيصير بناء ثنائيًا كما في " رن " فإن الهجاء الأصلي النون الساكنة التي تحكي صوت الرنين، ولما كانت ساكنة جلب لها الراء فوجد بناء " رن "، وإما متحرك

---

(1) انظر: السابق ص ٥٠

(2) مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد الثاني، بحث الشيخ إبراهيم حمروش ص ٢٥٣.

بحركة ممتدة يتولد عنها حرف لين إما واو أو ألف أو ياء كما هو في سواء الهر، فإن الهجاء الأصلي الميم المتحركة بحركة ممتدة تولد عنها الواو فوجد البناء " مو "[1] والحالة نفسها يمكن ملاحظتها في أصوات جميع الأشياء. كما كانت تصدر عن الإنسان أصوات عفوية غريزية ليعبر بها عن ألم وحزن أو فرح وسعادة كالتأوه والتأفف والضحك وغيرها، فالإنسان استمع إلى كل هذه الأصوات ثم حاكاها بالكيفية التي رأى أنها تماثل ذلك الصوت أو على الأقل تقترب منه بدرجة كبيرة. والخليل بن أحمد هو أول من حلل الصلة بين اللفظ ودلالته عن طريق خيط دقيق أمسك به أثناء دراسته لألفاظ اللغة المعبرة عن أصوات، فقد رأى في بعضها أصواتًا محاكية للطبيعة، وقد استهدفت ملاحظته هذه إثبات نوع من الصلة الطبيعية بين جرس الحروف ودلالتها من جهة، ثم بين أنغام الألفاظ ومحاكاتها لمعانيها الكلية من جهة أخرى، وكانت النتيجة المتوقعة هي قيام رابطة بين أصوات الكلمة ومعانيها، فقد أشار إلى امتزاج صيغ معينة لدلالات معينة وقيام رابطة بين التسميات ومسمياتها، يقول الخليل: " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً فقالوا: صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر"[2]. ويأتي سيبويه فيقرر أن " من المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني قولك: النزوان والنقزان والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع،ومثله العسلان والرتكان ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور ومثله الخطران واللمعان لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل ذلك اللهبان والوهجان لأنه تحرك الحر وتنوره فإنما هو بمنزلة

(1) المرجع السابق ص ٢٥٣.

(2) الخصائص لابن جني ج ٢، ١٥٢ تحقيق / محمد علي النجار، القاهرة ١٩٥٢م.

الغليان[1]. غير أن بعض اللغويين يرى أن طول الكلمة أو قصرها ليس مرجعه الترجيع والمد، ولكنه يرجع إلى أمور أخرى، فمثلاً حكاية صوت الجندب توضع من صر، فإذا أراد الحاكي أن يثبت لسامعه أن الصوت الآخر راء قال: صر وشد على الصوت الأخير، فإذا أراد أن يوضح كثرة الصوت من المصوت قال: صرصر[2]. ولا يخفى ما في هذا الرأي من بعد عن الواقع ذلك أن لو قمنا بمراجعة فاحصة لكثير من الكلمات المأخوذة من حكايات الأصوات فإننا سنجد أن منها ما جاء بمقطع مكرر مثل: الزلزلة والقرقرة، ومنها ما جاء بمقطع طويل مثل: المواء والخرير والزفير، وهذه الكلمات الأخيرة وغيرها من ذوات المقاطع الطويلة لم ترد في ثبت لغوي مكررة، وليس لها أصل مكرر من جنسها فكلمة خرير مثلاً، وإن كانت المعاجم أوردتها بصيغة التكرير إلا أن هذا لا يجعلنا نسلم بصحتها، فلو قلنا: خرخر وصمتنا فإن السامع سينصرف ذهنه إلى خرخرة القط والنمر أو الإنسان في النوم، وقد جاءوا بالخرير للماء لتوهمهم استطالة في صوت الماء وهو ينساب في المجرى غير أنهم لما توهموا ترجيعًا في صوته وهو يلتطم بالصخور عند جريانه في الأودية قالوا: بقبق وكذلك صوته وهو يخرج من الجرة الذي عبروا عنه بالقعقعة[3].

ويكاد هذا المظهر من مظاهر الدلالة الصوتية يحظى بقبول وتسليم جميع اللغويين، فحتى أولئك الذين عارضوا الدلالة الصوتية في إطارها العام لم يستكنفوا أن يعترفوا بوجود هذا الحد الأدنى من النماذج اللفظية ذات الدلالة

---

(1) الكتاب لسيبويه ج ٢ ص ٢١٨، تحقيق / عبد السلام هارون ط / ٣، الخانجي القاهرة – ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م.

(2) نشوء اللغة ونموها واكتها لها انستاس ماري الكرملي ص ٩، القاهرة ١٩٣٨.

(3) الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، د/ صالح سليم عبد القادر ، ص٥٢، ط ١٩٨٨م.

الطبيعية الصريحة[1]. وحكايات الأصوات كانت المصدر الأول والرئيس لنوع من الأفعال درج القدماء على تسميته بالفعل الرباعي المضعف، وهي تسمية يكتنفها الغموض لما تؤديه من خلط مع اصطلاح صرفي آخر وهو تكرار الحرف الواحد بشكل متوال كما في " ردّ، وهدّ "، فما حقيقة هذا الفعل ؟ وما موقف اللغويين منه؟

ذهب كثير من اللغويين إلى أن هذا الفعل تكون عن تضعيف الحرف الثاني " فكبكب " مثلاً أصله كبب، ورقرق أصله رقق، وهذا ما قاله الزجاج فيما نقله عنه ابن جني، يقول: " وذهب أوب إسحاق في نحو قلقل وصلصل وجرجر وقرقر إلى أنه فعفل وأن الكلمة ثلاثية"[2] إلا أن ابن جني لم يستسغ هذا التعليل الذي جاء به أبو إسحاق فقال: " كأن أبا إسحاق لم يسمع في هذه اللغة الفاشية المنتشرة برَعَد، ورَعَدب، وسيط، وسيطر، ودمث، ودمثر وإلى قول العجاج: ركبت أخشاه إذا ما احبجا " إلى أن يقول " فارتكب أبو إسحاق مركبًا وعراً، وسحب فيه عدداً جمًا وفي هذا أقدام وتعجرف"[3]. ويبدو أن الدكتور " تمام حسان " تأثر بأبي إسحاق، ويتضح هذا من قوله: " ومن الملحقات الصرفية أيضًا أن تتكرر فاء الكلمة بين العين واللام في الثلاثي فأصبحتا حرفاً واحداً مشدداً، فإذا أخذت أفعالاً ثلاثية مثل " جرّ، هدّ، عسّ، كفّ، ثرّ، زلّ " وجدت أن الرباعي تتكرر فيه الفاء بين عنصري الحرف المشدد بعد فكه فرباعيات هذه الأفعال: " جرجر وهدهد وعسعس وكفكف وثرثر وزلزل،

---

(1) دراسات في فقه اللغة د/ صبحي الصالح ص١٧٠، دار العلم للملايين الطبعة الثامنة ١٩٨٠ م.

(2) الخصائص لابن جني ج ٢ ص ٥٢، ت / عبد السلام هارون، ط ٣، عالم الكتب بيروت سنة ١٩٨٣م.

(3) المرجع السابق ص ٥٣.

وثرثر وزلزل، والفاء المكررة في كل هذا زيادة صرفية الحاقية لا حرف أصلي تشهد بذلك الصيغة الثلاثية المجردة "[١]. ولا يخفى ما في هذا الرأي من حمل للأمور على غير محملها، كما أنه لا يتفق مع ما رآه كثير من لغويي العربية القدامى، فابن جني يرى أن تكرار الفاء لم يأت به ثبت إلا في مرميس[٢].

وعلى ما تقدم فإن اعتبار هذا الفعل رباعيًا نشأ عن أصل ثنائي هو الأقرب إلى طبيعة اللغة، ذلك لأن " تكرار المقطع أوجد المضاعف الرباعي، لأن البناء ليس إلا تكراراً محضاً"[٣] ويميل إلى الأخذ بهذا الرأي أصحاب النظرة الثنائية، " فالدومنكي يرى في المضاعف الرباعي " ثنائيين مكررين مثل قرقر، خرخر " كما يرى أنه " شيء وافر في اللغات السامية " وأنه جمع منهما ثلاثمائة وخمسين في العربية الفصحى وحدها ثم يؤكد أن هذه الأفعال وأسمائها ما هي إلا حكاية أصوات الطبيعة والحيوانات المندفعة إلى تكرار المقاطع، وكل مقطع مركب من حرفين متحرك فساكن، كما هو وارد على هذا النمط في اللغات السامية الباقية"[٤]. ويطلق " عبد الله العلايلي " على هذا النوع من الأفعال " الرباعي غير الأصم "، ويرجع نشأته إلى ثنائين يراد بضمها دلالة بين – بين، لإفادة تركيبة ذبذب، ذ ب و ذ ب، ورقرق رق رق. .. وهكذا[٥]. ويؤكد رأيه بما رواه عن ابن جني من أن الواو لا توجد أصلاً في ذوات الأربعة إلا مع المكرر نحو الوصوصة والوحوحة، ثم يعقب على ذلك بقوله:

---

(1) مناهج البحث في اللغة د/ تمام حسان ص ٢١٨، دار الثقافة، المغرب سنة ١٩٧٩م.

(2) الخصائص لابن جني ج ٢ ص ٥٣.

(3) المعجم العربي: د/ حسين نصار ص ٢٣١، طبعة دار مصر للطباعة، الطبعة الثانية ١٩٦٨م.

(4) مجلة المجمع العلمي، دمشق ج ٢٥ ص ٤١٧.

(5) تهذيب المقدمة اللغوية: د/ أسعد علي، ص ١٧١، دمشق، طبعة ١٩٨١م.

"وهذه القولة تهدم مذهبهم هدمًا حين أحالت ما يقدرون زيادته على مقتضى قولهم في كبكب "ثم يفصل القول في سبب وجود هذه الأفعال فيرى أن معناه أي معنى التكرير فإنه يغني عن العطف بالواو مع ملاحظة الورود على المورد الواحد – فرقرق – مثلاً تدل على التموج الضعيف المتعاكس ومن ثم قالوا: " الرقاق " للضفاف التي يضعف فيها التموج "ونضنض" تدل على الانتهاض اللين برشاقة وخفة ومن ثم قالوا للأفعى "تضناض". .. وهكذا[1]

ولعل " الخليل بن أحمد " كان من أكثر اللغويين توفيقاً في تعرف هذا الفصل حين رأى أنه ما كان حرفا عجزه مثل حرف صدره، ثم عده صنفا مستقلا ونسبه إلى الثنائي لأنه يضاعفه، ويرى أن هذا النوع من الأفعال قد تكون محاكاة لأصوات الطبيعة " ألا ترى أن الحاكي يحكي صلصلة اللجام فيقول: صلصل اللجام، وإن شاء قال صل صل مخففة اكتفاء بها وإن شاء أعادها مرتين أو أكثر فيقول: صل، صل، صل، ثم يوضح الحكاية التي يتكون على أساسها الرباعي المضاعف بقوله: وأما الحكاية المضاعفة فإنها بمنزلة الصلصلة والزلزلة فهم يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الحكاية. كما نراه يرجع السبب في تكرار الثنائي أو مضاعفته إلى الترجيع، ويتضح هذا من قوله: " صرّ الجندب" وصرصر " الأخطب " صرصرة كأنهم توهموا في صوت الجندب مدا وفي صوت الأخطب ترجيعًا "[2]. ويكاد أغلب الباحثين يتفقون مع الخليل في أن هذه الأفعال التي وزنها تدل على حكاية أصوات مختلفة[3] أي أنها اشتقت من

(1) المرجع السابق ص ١٧١، ١٧٢.

(2) العين: للخليل بن أحمد الفراهيدي ص ٢٦٢، تحقيق عبد الله درويش، بغداد سنة ١٩٦٧م.

(3) كلام العرب: د/ حسين ظاظا ص ٤٨، دار النهضة بيروت سنة ١٩٧٦م.

حكاية أصوات الأشياء الموجودة في الطبيعة، كما أنهم يقررون أن الصلة بينهـا وبين مدلولاتها تكون أكثر وضوحًا[1].

نماذج على الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها من لامية العرب:

يقول الشنفري في لاميته:

غداً طاويًا بُعَارِضُ الرِّيحَ هافِيًا يَخوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ

زاد هذا البيت جمالا ذلك الانسجام والاتساق الموسيقى الذي أتى عفويـا دون تكلف وتعمُّل بين قوله: " غدا طاويا " وبين قوله: " يُعَارض الريح هافيَـا، وقد كرر الشاعر لفظة " غدا " الواردة في نهاية صدر البيت السابق وجعلها منطلقا له، "وهذا النوع من التكرار لافت من الناحية الموسيقية حين يكرر الشاعر نغمـة لفظة وردت في البيت السابق، ويجعلها مفتاحا نغميا لبيته الجديد ونقطة انطـلاق لمزيد من العرض. وعلى البعد الدلالي تعني هذه اللفظة عند الـشاعر الـشيء الكثير، فهي إجابة عن أسئلة كثيرة ترد صداها في داخله من "أين وكيف"، و "هل" و "كيف" فأخفى الإجابة – وهي ما يعنيه – اختصارا لمساحة الكلام، وتركيزا على الأهم، وتذكيرا للسامع بموضوع البيت السابق وفكرته"[2] فهو قد ربط بين البيتين بنغمة متكررة بتكرر اللفظين.

وطاويا " يحتمل أن يكون من طوى المتعدية، أي طاويا أحـشاءه علـى الجوع، فالمفعول محذوف بقرينة ما قبله، يقال: طوى الشيء طيًّا فهو طاوٍ.

ويحتمل أن يكون من طوى يطوي من باب فرح أي: صاع، فهو طـاوٍ وطو وطيَّان، والأنثى طيَّا وطاوية"[3]

---

(1) الفعل، زمانه، أبنيته د/ إبراهيم السامرائي، ص ١٩٥ ط٢ مؤسسة الرسالة بيروت سنة ١٩٨٣م.

(2) شعر الشنفري دراسة أدبية من منظور لغوي / ٤٢.

(3) شرح لامية العرب لعبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق محمود محمد العامودي ص ٦٠، نشر مجلة جامعة الأزهر بغزه، مجلد ١٣، العدد ١، ٢٠١٠م.

مُهَلَّلَةٌ" شِيْبُ الوجوهِ كأنَّها قِداحٌ" بأيْدِي ياسرٍ تَتَقَلْقَلُ

فقوله: تتقلقل: أي تتحرك وتضطرب بشدة، فالقلقلة والتقلقُل: قلة الثُبوت في المكان. وشدة اضطراب الشيء في تحركه[1].

واضطراب اللسان بين اللام والقاف يوحي بصورة هذا التقلقل والاضطراب للسهام بأيدي الياسر.

وهذه اللفظة بما فيها من حروف مكررة شديدة تحكي صوتيا حركة الذئاب التي تتدافع متضامة إلى بعضها في شيء من العجلة[2].

فالتكرير الصوتي في كلمة " مهلهلة "، و " تقلقل " يبرز صورة الذئاب قليلة اللحم، ضامرة الأجسام، حتى أصبحت صلبة كأنها السهام التي يلعبون بها الميسر في ضمورها، واضطراب حركتها، ولعل لفظة " مهلهلة " بتكرار صوت الهاء واللام يعطي هذه الدلالة فصوت " الهاء " يعطي صورة الاضطراب والتشويه و " اللام " من الأصوات المتعادلة في القوة والضعف، وكذلك دالة " تقلقل " التي في بنيتها صوت القاف المكررة يعطي صورة ذلك الاضطراب والحركة لهذه الذئاب اليائسة من الجوع[3].

أو الخَشْرَمُ المبْعُوثُ حَثْحَثَ دُبْرَهُ محابيْضُ أَرْدَاهُنَّ سامٍ مُعَسَّلُ

قوله " حَثْحَث " أي حرّك وأزعج وحثَّ على الإسراع والحثحثة: الحركة المتداركة[4]، والتكرار فيه يوحي بشدة الذعر الذي انتابها.

---

(1) تهذيب اللغة للأزهري مادة ق. ل. ق. ل ج٨ /٣٣٣.

(2) من الشعر الجاهلي في ميزان النقد الأدبي / ٢٧.

(3) شعر الصعاليك دراسة أسلوبية / ٦٨.

(4) اللسان مادة ح. ث. ح. ث ج ١٣١/٢.

والمحابيض: جمع المِحَبْضَ عور يُشْتَارُ به العسل، أو يُطْرَدُ به الـدُّبر، والجمع مَحَابض[1]

فأشبع الكسرة فنشأت منها الياء كما قالوا في جمع مُطْفِل: مَطَافِيل وهـي حال من الضمير في المبعوث[2].

فَضَجَّ وضَجَّتْ بَالبَرَاحِ كَأَنَّها وإياهُ نُوْحٌ" فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّل

"فضَجَّ" – صاح وجزع، فضَجَّ يـضج ضـجاً وضَـجِيْجاً وضَـجَاجاً وضُجاجاً: صاح[3].

فقد تكرر في البيت صوت الضاد والجيم؛ بسبب تكـرار الفعـل ضَـجَّ، وهذان الصوتان بما فيهما من تضعيف ومناسبة للعنف عبرا عن حالة الضجة التي أحدثتها الذئاب. فقد جمع الشنفرى بين تكريرها وهي صوت انفجاري مهجـور يتوافق مع حالة الانفجار التي وصل إليها الشنفرى والـذئب وبـين اسـتخدامها مضعفة والتضعيف يدل على القوة والشدة، وهو يتوافق مع حالة الذئاب في البيت، وأدى تكرار الضاد إلى تفخيم الجرس الذي يُصاحب هذا الحدث.

وقوله "نُوْح فوق علياء ثُكَّل، فجعل النساء نوح ثكل باكيات، ولأن الذئاب عالية العواء جعل النساء فوق علياء، فهذا أبعد للصوت، وبذلك ينطبع في الخيـال درجة الصياح عند هذه الذئاب[4].

وأَغْضَىَ وأَغْضَتْ واتَّسى واتَّستْ به مَراميْلُ عَزَّاها وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

---

(1) تاج العروس من جواهر القاموس مادة ح. ب. ض ج ١٨ ص٢٨٣.

(2) ينظر: أعجب العجب في شرح لامية العرب ص ٣٨.

(3) اللسان مادة ض. ج. ج / ج ٢١٣/٢.

(4) من الشعر الجاهلي في ميزان النقد الأدبي / ٢٨.

قوله: اتّسى بالتشديد: افتعال من الأسوة وهي الاقتداء [1]. وكان الأصل فيه الهمز، فأبدلت الهمزة ياء لسكونها، وكسرة همزة الوصل قبلها، ثم أبدلت الياء تاءً وأدغمت في تاء الافتعال، ويروى بالهمز فيهما من غير تشديد: " وائتسى وائتست به"[2] وهو أجود من الأول؛ لأن همزة الوصل حذفت بحرف العطف فعادت الهمزة الأصلية إلى موضعها كقولك: " وائتمناه والذي أؤتمن"[3]

وقوله: " مراميل " أصله مرامل جمع مُرْمِل، ولكنه أشبع الكسرة فنشأت الياء.

فضَجَ وضَجَّت باللبَرَاح كَأَنَّهـا ... وإياهُ نُوْح" فَوْقَ علَيْاءَ ثُكل

وأغْضى وأعضت واتّسى واتّست به ... مَرَامِيْلُ عَزَّاها وعَزَّتَهُ مَرامِـــلُ

شكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ ... ولَلصَّبرُ إن لم تنْفِعِ الشكْوُ أَجْمَـلُ

وفاء وفاءتَ بادراتٍ وكُلُّهـا ... على نَكظٍ مما يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

في الأبيات الأربعة تبلغ وحدة النسق بين الجماعة والقائد، وانسجام البنية اللغوية مع المواقف درجة رفيعة، حيث تكون " حزمة " الفعل ورد الفعل من خلال ستة أفعال متتالية، ضج، أغضى، اتسى، شكا، ارعوى، فاءَ، وفي مرات ورودها الست يأتي صوت القائد أولا عاليا مطلقا، من خلال اعتماده على حركة الفتح الطويلة أو القصيرة في نهاية الفعل، يتبعه صوت الجماعة ملتزما ومقيدا من خلال مجيئه تاليا دائما وملتزما بسكون تاء الفعل[4].

---

(1) مختار الصحاح مادة: أ، س، ا ج ١/١٨.

(2) ذيل الأمالي والنوادر ج ٣ ص ٢٠٥.

(3) إعراب لامية الشنفرى للعكبري، ت / محمود أديب عبد الواحد جمران ص ١٠٢ نشر المكتب الإسلامي بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

(4) متعة تذوق الشعر ص ١٨.

وَتشْرَبُ أَسْارى القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمـــا سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ

قوله: " تَتَصَلْصَلُ ": أي تُصَوِّتُ من شدة عطشها(١).

فكلمة " تتصلصل " بأصواتها: " الصاد الرخو المهموس المفخم، واللام الصوت المجهور، والضمة التي ينتهي بها البيت، تصور حالة الصلصلة المستمرة لأحناء القطاة"(٢)

هذا وفي " الثقل الصوتي ما يوحي بوطأت الأحداث وثقلها على نفس القطا وجسدها، فالتكرير يحاكي شدة يبس أحناءها، ويحاكى صوت أحناءها فهو لا يفصح عن المعنى فحسب بل يؤديه صوتا وصورة(٣).

وبناؤها صوتيا على أساس التكرير يمكنها من الإيحاء بمعنى الشدة، أعني شدة الظمأ فهي لفظة مضعّفة مكررة وبمجرد سماعها يوحي جرسها بمعناها، حيث تشكلت الصورة السمعية من الحركة والأحناء المصوته ليبسها، فالألفاظ هي التي نسجت هذا البيت الشعري الجميل(٤).

وقد تكمن قدرة النص على الإيحاء، واكتشاف الطاقة الشعرية عبر النسيج الشعري، وما تتيحه الألفاظ من تشكيل للصورة من خلال الحركة والفعل، أو من خلال الحركة والفعل والصوت، حيث تمنحنا معطيات التجربة

---

(1) التاج: مادة: ص. ل. ل. ج ٢١ / ٣٢٨.

(2) لغة الشعر عند الصعاليك قبل الإسلام دراسة لغوية أسلوبية ص ٣٠، بحث منشور بجامعة بابل، كلية التربية، للباحث وائل عبد الأمير خليل الحربي، ٢٠٠٣م.

(3) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي د/ محمد العبد ص ٧٧ طبعة دار المعارف – الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

(4) أسرار البلاغة / ١٣٩ بتصرف.

الشعرية في إطار التشكيل الحسي كدلالات للألفاظ توحي بالصورة السمعية المطلوبة[1].

هَمَمْتُ وهَمَّتْ وابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَتْ وشَمَّرَ مني فَارِطٌ مُتَهَمِّلُ

قوله "هممت"هَمَّ بالشيء يهم هما إذا عزم عليه أو حَدَّثَ به نفسه[2]

وقوله: " شَمَّرَ " أي تهيأ للأمر وحَدَّ فيه، فشمَرَ يشْمُرُ شَمْرًا وانْشَمَرَ وشَمَّرَ وتَشَمَّرَ: مَرَّ جادا. وتشَمَّرَ للأمر: تَهيَّأ، وانشمَرَ للأمر: تهيأ له[3].

والتضعيف فيه يحمل معنى مضاعفة الشدة والنشاط، بل هو ذاته يوحي بالقوة والاعتياد على العدو.

هذا ومن اللافت للنظر أن الشاعر في هذا البيت قد حافظ على التناغم الموسيقى مع وحدة الصورة، أو المعنى.

وتكرار الميم ثماني مرات وهي حرف قوى مجهور، يؤكد النغمة المتوترة في هذا البيت، ويشير إلى أن الشاعر يبدي حرصا على رفع المستوى الإيقاعي في هذا البيت ويضفي على موسيقاه رنينا عذابا.

كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيْمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُـــزَّلُ

قوله " وغَاها " المد بالألف في الغين والهاء يُعْطِى الإحساس بارتفاع الأصوات وكثرتها فضلا عما يحدثه حرفا الغين والهاء من الجلبة والغوغاء والصخب.

---

(1) الصور السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ص ١٦٢.

(2) المجمل مادة: هـ. م. م. ج١/١٧٠.

(3) اللسان مادة: ش. م. ر

وتظهر هنا دقة الشنفرى في انتقاء الألفاظ ذات القدرة التصويرية والإيحاء الحركي، مثل لفظ " وغاها " وما تحمله اللفظة من مدلولات ثرية باختلاط أصوات المحاربين في ساحة الحرب وما فيها من صخب وضجة عظيمة[1].

واستخدام صيغة المبالغة: نُزَّلُ " في هذه الصورة البيانية بين كثرة القطا وأصواتها الصاخبة حول حوض الماء، تعطي إيحاء بالكثرة وقوة التزاحم بين الطيور والإنسان[2].

ودَعَسْتُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ وصُحْبَتِي سُعَارُوا رْزِيز" وَوَجْر" وأفْكَلُ

ترى سرعة في التوقيع الصوتي لهذه الكلمات " دَعَسْتُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ " وكأنه بذلك يحكى صوتيا زيادة نشاطه، وشده حركته فقي مثل هذه الليلة التي يخفى فيها النشاط والحركة، وقد أعانته على ذلك صحبته، فالجوع بسعاره يستثيره، والإزريز والوجر يقدمان له العون، والأفكل في انتظاره؛ ليعود في لمح البصر، فهل تكون الليلة بمظاهرها مانعة له من القيام بهذه الإغارة؟ فكأن قوله " وصحبتي سعار. .. الخ بمثابة إجابة لمن يستكثر عليه الخروج"[3]

والإرْزير: البرد الشديد، والصوت مأخوذ من الرَّزّ[4]، أي صوت أحشائه من شدة الجوع.

فالتفشي والانتشار في صوت الشين " غَطْشٍ، وبَغْشٍ " يوحي بتفشي الظلمة وانتشار المطر، والراء المتكررة في " سُعَار" "، وإرْزيز، وَجْر تناسب

(1) صورة القطا في الشعر الجاهلي / ٦٠
(2) شعر الصعاليك دراسة أسلوبية ص ٩٣.
(3) من الشعر الجاهلي في ميزان النقد الأدبي د/ طه مصطفى أبو كريشة / ٣٩، ٤٠.
(4) معجم مقاييس اللغة لابن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون مادة: ر. ز. ز.

استمرارية الحر الذي يشعر به الشاعر في جسمه من شدة الجوع، واستمرارية نزول المطر، والخوف الشديد اللذين يلفان الشاعر، وكل من الصوتين – الشين والراء – أحدث نغما موحيا بمعنى البيت ومضمونه " [1].

وهذه الألفاظ توحي بطبيعتها بثقل الحالة الراهنة، فالسعار الذي هو حر الجوف يوحي بحالة الغليان والتوتر عند الشاعر وفقدان توازنه، أما الإرزيز – وهو البرد – فيوحي بالوحدة والاغتراب والخوف الذي يعانيه الشاعر بعد انقطاع علاقته مع المجتمع الإنساني " [2]

فَقَالُوا لَقدّ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلابُنَا فَقُلنا أذئب" عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فقوله " هرَّتْ هريرُ الكلب: أي صوته وهو دُون النُّبَاح من قِلَّة صبره على البرد[3].

وعَبَّر بهرت دون نبحت للدلالة على شدة برد هذه الليلة، وتأثر الكلاب بها، لدرجة أنها لم تستطع إلا الهرير.

فلم يَكُ إلا نبأة" ثَمَّ هَوَّمَتْ فقلنا قَطَاةُ رِيْعَ أم رِيْعَ أجْـــدَلُ

"النبأة": الصوت ليس بالشديد ولا بالمسترسل[4] وهو صوت عدوه وإغارته عليهم، " فإنه كان يعدو كالطير فيسمع لعدوه هفيفا كهفيف الطير"[5]

---

(1) شعر الشنفرى دراسة أدبية من منظور لغوي د/ ابتسام حمزة العنبري / ٣٧.

(2) الليل في الشعر الجاهلي د/ نوال مصطفى أحمد إبراهيم /١٩٤، نشر دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ٢٠٠٩ م.

(3) لسان العرب مادة " هـ. ر. ر " ج ٥/٢٦٠.

(4) المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية بالقاهرة " إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار / مادة ن، ب، أ ج ٢/٨٩٦، نشر دار الدعوة.

(5) رشف الضرب لعبد اللطيف النقجواني / ١١٧.

وحذف همزة الاستفهام من " قطاة" " وهي مقدرة ذهنيا، وهذا من خصائصها، لدلالة أم عليها طلبا للاختصار، فالمقام مقام دهشة وحيرة الذي يقصر فيه النفس وتنخنق الكلمات، ومن ثم حذفت الهمزة؛ لأنها ثقيلة في المخرج"[1]

وكرر الفعل " رِيْعَ " للدلالة على تأكيد مدى الحيرة التي ألمت بأولئك الذين أغار عليهم، فالشاعر أراد من هذا التعبير التحديد الدقيق لنوع الصوت الذي أصدرته هذه الكلاب عند إغارته على قومه، فهي لم تصدر غير هذا الصوت الخافت الضعيف.

ويَوْمٍ" من الشَعْري تذوبُ لُعَابُهُ أفاعيهِ في رَمْضَائِهِ تَتَمَلْمَلُ

فقوله: " تَتَمَلْمَلُ: تَتَقلب وتضطرب منزعجة. فالمململة: الانزعاج والاضطراب يقال: تركت فلانا متململا وهو التحرك من حزن.

فدلالة الفعل " تتململ " التي تحمل في بنيتها صوت " التاء " المتكررة وهو صوت انفجاري يصور الموقف المتفجر، وصوت اللام المكررة التي تتعادل فيها صفات القوة والضعف فتوصف بأنها متوسطة، وصوت الميم الذي يعطي غنة في اللفظ تتحد جميعا في بنية الكلمة لتعطي دلالات الأصوات لهذه الحية، فهي في موقف متفجر تتعادل فيه حركتها على الرمال باحثة عن مفر من هذا الحر الشديد وما يصدر منها من ألم يصاحبه صوت الميم الدال على الشجن لما فيه من غنه[2].

وضَافٍ إذا طارت له الريحُ طيَّرت لبائدِ عن أعْطَافِهِ ما تُرجَّـــلُ

---

(1) دراسة وصفية للامية العرب / ٣٣٨.

(2) جمهرة اللغة لابن دريد مادة " م. ل. م. ل " ج ١/٢٢٣ ت / رمزي منير بعلبكي، نشر دار العلم للملايين، بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

طار – طيّرت – كرر الشاعر جذر الفعل " طار " مرة بصورة المجرد، وأخرى بصورة المزيد بالتضعيف، وقد قصد من خلال هذا التكرار إلى الكشف عن صورة فقره التي تجلت معالمها مظاهر مختلفة، وعلى رأسها هيئة شعره الملبد المتسخ، ولا ريب أن التضعيف كان له دور في تجلية هذه الدلالة وتأكيدها(١).

وقد قمت بعملية إحصاء للكلمات المضعفة في لامية العرب فوجدتها تحتوي على مائة وثنتين وثلاثين كلمة، وقد أسهم شيوع التضعيف في تمثيل المعاناة والرفض، والشعور بالضيق، وأكد المعنى فأدى وظيفة انفعالية ومعنوية.

بعيد" بِمَسِّ الدُّهْنِ والفَلَىْ عَهْدُهُ له عَبَس" عافٍ من الغِسْلِ مُحْوِلُ

أسهم كل من صوت العين المكرر أربع مرات، وصوت الدال المكرر ثلاث مرات وكل منهما صوت مجهور مستفل منفتح مصمت مخفى – بما أشاعا من موسيقى داخل البيت في رسم صورة الشاعر الصعلوك، وتحديد بعض ملامحه الشكلية الموحية بالقوة الدالة على لون الحياة التي يحياها في ظل الصحراء(٢).

* *

(1) شعر الصعاليك دراسة أسلوبية / ١٠٤، اللغة الشعرية عند الشنفرى دراسة وصفية تحليلية ٢٨٧ / بشير مناعي / ٢٠٠٥م.

(2) شعر الشنفرى دراسة أدبية / ٣٧.

المبحث الثاني

تركيب الأصوات

توطئة:

يتميز الإنسان عن سائر المخلوقات بخاصية النطق، التي يعد الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخص خصائصها، لذا فإن " أهمية الصوت تكمن في أنه طاقة إفصاحية تعبيرية"(١).

وكان من الطبيعي أن يكون لهذا الصوت مستقبل قوي يستطيع التمييز بين الأصوات وفرز مختلف خصائصها، فكانت الأذن نعم المستقبل الذي اضطلع بهذا الدور، وعلى هذا المُؤدّى فنحن لا نجد غرابة في أنَّ الله عز وجل قدَّم هذه الحاسة السمعية على أهميتها في قوله ﴿ **إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَـئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً** ﴾(٢) فقد قدمت على البصر- على أهميته القصوى ، وعلى القلب أيضًا. وكما أدركت المحسوسات أدركت المعقولات أيضًا نحو قوله تعالى ﴿ **قَالُواْ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا** ﴾(٣)، فقد دلَّ السمع في الآية الأخيرة " على فهم الكلام وعقله، وما ينتج على ذلك من تصرّف وردّ فعل بعد ذلك(٤).

---

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري – دراسة تحليلية تطبيقية – دار الأيام، الجزائر ص ١، ١٩٩٦م ص ١٤٩.

(2) الإسراء: ٣٦.

(3) البقرة: ٩٣.

(4) بلقاسم بلعرج، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)، مجلة اللغة العربية منشورات المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر عدد ١٤ /٢٠٠٥، ص ١٤٥.

ولفظة السمع الصريحة احتلّت حيزاً هامًا في القرآن الكريم؛ فقد أحصى أحدهم[1] ورودها في مئة وست وثمانين (١٨٦) آية على امتداد سور القرآن، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات، ووجد أنَّ للسمع في القرآن العزيز تقديما على البصر في ست وثلاثين (٣٦) آية ضمن تسع وعشرين (٢٩) سورة[2]، في حين لم يتجاوز تقديم البصر على السمع في القرآن المجيد السبعة (٠٧) مواضع[3]. كما وجد أيضًا أن الله سبحانه وتعالى قدم السمع على العلم في واحد وثلاثين (٣١) موضعًا في سبع عشرة (١٧) سورة[4]

وإذا كان السمع سيّد الملكات اللسانية كما يقول ابن خلدون، فإن الفطرة الإلهية منحت الإنسان العربي أذنًا موسيقية تزن الكلام فتُقوّم مُعوجّه، وتطرب للمستقيم الحسن منه. وبذا أصبح الشعر هو الطاقة الإبداعية الأولى عند هذا الإنسان؛ فهو ديوانه وديوان بني جلدته، وألصق صفة به وأظهرها، وأهم ما يميزه من باقي الأمم الأخرى[5]. وكتب الأدب القديم تؤكد أنَّ هذه الحاسة

---

(1) صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص ١٥.

(2) منها البقرة: ٧ – ٢٥، النساء ٥٨ – ١٣٤، يونس ٣١، طه ٤٦، الحج ٦١ – ٧٥، القصص ٧١ – ٧٢، لقمان ٢٨، السجدة ٩، فصلت ٢٢، الشورى ١١، الزخرف ٤٠، الأحقاف ٢٦، المجادلة ١، الملك ٢٣.

(3) منها الأعراف: ١٩٥، هود: ٢٤، الكهف: ٢٦، القلم: ٥١.

(4) البقرة: ١٢٧ – ١٨١ – ٢٢٤ – ٢٢٧ – ٢٤٤ – ٢٥٦، آل عمران ٣٤ – ٣٥ – ١٢١، النساء ١٤٨، المائدة ٧٦، الأنعام ١٣ – ١١٥، الأعراف ٢٠٠، الأنفال ١٧ – ٤٢ – ٥٣ – ٦١، التوبة ٩٨ – ١٠٣، يونس ٦٥، يوسف ٣٤، الأنبياء ٤، النور ٢١ – ٦٠، الشعراء ٢٢٠، العنكبوت ٥ – ٦٠، فصلت ٣٦، الدخان ٦، الحجرات ١.

(5) في هذا المقام ندرك تمام الإدراك لما جاءت معجزة الإسلام بيانية (القرآن الكريم) تحدّت العرب في صنعتهم وأعجزتهم. ينظر: ابن خلدون، المقدمة ص ٦٤٦.

(السمع) قد استُغلّت أظهر استغلال؛ فقد كان الشعر أهم بضاعة يبتاعها العرب في أسواقهم، في جاهليتهم وفي إسلامهم، كما استُغلّت – أيضًا – في توريثه إلى الأجيال المتعاقبة، وفي حفظ مادته لعدة قرون قبل أن يبدأ تدوينه.

والشعر العربي يرتكز – بشكل أساسي – على السماع، وهذا ما دفع الشعراء إلى التجويد في إبداعهم الشعري، وإلى العناية في تهذيبه وتنقيحه لتستسيغه الأسماع، وتطرب لجميل إيقاعه، وهم يدركون حقيقةً، هي أنّ الشعر يأخذ مكانه إلى قلوب العامة إذا وجد منشداً يستقطب أفئدتهم ويشدها إليه، وتجارب التاريخ الأدبي ماثلة أمامنا تؤكد ما جُبلت عليه النفس العربية من حب للسماع وطرب للإنشاد، كتجربة زهير مع هرم بن سنان، وتجربة كعب بن زهير مع الرسول صلى الله عليه وسلم، وتجربة الحُطيئة مع عمر بن الخطاب رضي الله عنه.. وفي هذا الصدد يقول أبو حامد الغزالي في معرض حديثه عن القلوب: لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلا بقوادح السماع، ولا منفذ لها إلا من دهليز الأسماع، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساوئها، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلا بما يحويه، كما لا يرشح الإناء إلا بما فيه، فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق. .. "[1] ولعل من المهم في هذا الموضوع أن نذكر شيئًا من تعويل العرب على توزين الأصوات من حيث تحربها إخراج الصوت الواحد بالكيفيات المختلفة، والملائمة لحال المقام؛ لأنها تعتبر أنه من الحروف ما هو أحسن من بعض، وهي تلتزم إخراج الكلام وفق هذه الدلالات الصوتية المشحونة بالإيحاءات – وهنا نذكر كراهة النبي صلى الله عليه وسلم أن يدعي بالنبيء وتفضيله التخفيف بدلها؛ لما في الهمز

(1) إحياء علوم الدين، دار المعرفة بيروت، د – ط، د – ت، ج٢/ص٢٦٨.

من تعنيت للّفظ وقهر للجوارح وحرج للحسّ والنَفَس"[1]. والإنشادية صفة بارزة من صفات الشعر العربي، وهي وثيقة الصلّة بالملامح الصوتية للغة العربيـــة، وأكبر دليل على ذلك أنّ العرب كانت تقول: أنشد قصيدته، ولم تكن تقول: ألقى أو تكلمّ أو حدّث أو غيرها. والنشيد لغة هو: "رفع الصوت، ومن هنـــا فإنـــشاد الشعر إنّما هو رفع الصوت"[2] والإنشاد إلقاء للقصيدة بطريقة تبرز موسيقاها، وتظهر جودة النغم فيها، لأنّ " الشعر وضع للغناء والترنّم"[3] وهذا ما يجعلنـــا على بينة من الصلات والوشائج المنعقدة بين التطريب الشعري القـــائم علـــى الوزن والقافية، والتطريب الموسيقى المبني في الأصل على صناعة الإيقـــاع، وربما هذا ما حذا بابن فارس (ت ٢٩٥هـــ) إلى القول " إنّ أهـــل العـــروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العـــروض وصـــناعة الإيقـــاع، إلاّ أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بـــالحروف المسموعة "[4]، وفي نفس المعنى يقول إبراهيم أنيس: " وليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب " [5] ومحمد الهادي الطرابلسي: " إذا كان في الشعر عنصر قار لابد من الانطلاق منه والرجـــوع

---

(1) العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري " بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر" دار الأديب، وهران، الجزائر، د – ط ٢ /٢٠٠٥، ص ١٩.

(2) ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف، مادة نشد، مجلد ٦، ج ٤٩، ص ٤٤٢٢.

(3) سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط ١، د. ت، ج٢ ص٢٩٩، أو ج ٤ ص ٢٠٤.

(4) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد عبد الرحيم، دار الفكر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٧٩٣.

(5) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، منشورات دار العلم، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢ ص ١٧.

إليه، فإنّما هو عنصر الموسيقى "[1] أما العقاد فيذهب إلى أنّ اللغة العربية " لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات "[2]، وهذا الانتظام هو بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة "[3]؛ فكم من نغمة تحدث في المتلقّي أبلغ التأثير.

وقبل الحديث عن المستوى الموسيقي في لامية العرب، نشير إلى أننا نتصوّر إيقاع القصيدة كبنية تتضمن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتعالق (تتفاعل فيما بينها داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل بين مكون وآخر، ذلك أن إحساسًا به لا يتمّ مجزّءا، وإنما نستشعره جملة ونحسّ به في كلّيته؛ فموسيقى القصيدة الخارجية وما يندرج تحتها (البحر العروضي، القافية)، وموسيقاها الداخلية (بنية الأصوات، النبر، التكرار، الجناس، القافية الداخلية. ..) تساهم جميعها بحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل البنية الإيقاعية.

الموسيقى الخارجية (موسيقى الإطار)

نعالج في هذا الجزء من الفصل الأول ما تولّد من إيقاع موسيقى عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى " الوجوب" ونعني بالوجوب هنا ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية عندما يريد نظم الشعر، ويشمل ذلك الوزن العروضي والقافية.

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد ٢٠، ١٩٨١، ص ١٩.

(2) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د. ت ص ٢١.

(3) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ٨٧ – ٨٨.

الوزن العروضي:

والتأريخ العروضي يبدأ بحثه بحثا علميا متكاملا مع الخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) الذي جعل الوزن الشعري شكلاً كبيراً تندرج تحته مجموعة من الوحدات الإيقاعية تسمى التفعيلات، منها ما هو خماسي (فعولن) ومنها ما هو سباعي (مفاعيلن)، أربعة منها أصول لابتدائها بأوتاد، والستة البواقي فروع عنها. كما أنّ كل تفعيلة تنتظم في وحدات أصغر منها (الأسباب، الأوتاد، الفواصل)، ومن ثمّ تتساوق كل الوحدات في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيًا، ومحكومة بقانون تتوالى فيه الحركات والسكنات في البيت الشعري أولاً، وفي النص الشعري ككلّ ثانيًا. وقد حصر الخليل الأوزان الشعرية في خمسة عشر وزنًا، على أنّه لم يذكر المتدارك وهي عنده: (الطويل، البسيط، المديد، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، االخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب) ليضيف إليها تلميذه الأخفش الوزن السادس عشر وهو المتدارك.

وللوزن الشعري سلطة جلية داخل النص الشعري تظهر عندما يضطر الشاعر تحت إكراهات الوزن الشعري وإقامته، إلى التصرف في بنية الوحدات المعجمية، فنراه ينزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويًا وصرفيًا؛ فيقدم وحدة حقها التأخير ويؤخر أخرى حقها التقديم، أو يبدل بالصوت صوتًا آخر، أو يزيده، أو يحذف ما لا يتوافق وإلزامات الوزن _ لذا فإن أهمية الوزن تكمن في أنّه "ليس عنصراً مستقلاً عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، ولكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى "[1] كما اختيار الوزن

(1) نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع ١٤، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٣٣.

العروضي له من الأهمية ما يربطه بموضوع القصيدة ومضمونها[1]، وهذا ما جعلنا نقول إن اختيار بحر الطويل وزنًا عروضيًا للامية العرب مقصود وليس من قبيل المصادفة، وعلينا نحن في هذا المقام أن نبحث عن أسباب ذلك ودواعيه.

ومن أسبابه أنَّ بحر الطويل من البحور المزدوجة التي تتكون من تكرار تفعيلتين، إحداهما خماسية والأخرى سباعية، وهما على التوالي: "فعولن – مفاعيلن "، والأجزاء التي تتألف منها مقادير الأوزان منها متناسب تمام التناسب كالطويل. .. والتأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع، ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو، شعر. .. والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة[2] ولو عدنا إلى شرح الكلام السابق نقول: إن تفعيلات هذا البحر أربع عكس كل البحور عدا البسيط منها، ممّا يجعل توزع العناصر الصوتية لهذا البحر " اثنين اثنين " فهما اثنان في واحد عكس البحور الأخرى ثلاثية التفعيلات ناهيك عن أنّ: "فعولن – مفاعيلن " تمثلان نحف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي؛ إذ لا تتجاوز التفعيلات الأصلية أربعًا، هي بعد التي ذكرنا: "مُفاعَلَتُن – فَاعلاتُن"، بينما الست البواقي فروع عنها.

ولعل – أيضًا – من أبرز صفات هذا البحر الجمالية، تمد يدُ الصوت مرتين اثنتين؛ حيث يبتدئ الصوت الممتدّ مضمومًا، أي نصف مفتوح[3] "فَعُو " ومدُّ الصوت بالضم أهون وأيسر من مدّه بالفتح الذي لو استمر الناطق في مدّه لأُصيبت الحنجرة باليُبس والكَلَل والانقطاع، من أجل ذلك ألفينا هذا الإيقاع

---

(1) ينظر: أدونيس (على أحمد سعيد)، الشعرية العربية ص ٢٦ – ٢٨.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٥٩ – ٢٦٧.

(3) إذا راعينا حركة الشفتين اللتين لا تنفتحان بالمرة، ولكنهما تظلان شكلاً قائماً بين ذلك.

العربي الفخم يقوم على المراوحة الإيقاعية بين مدّ بالضم، وضمّ بالفتح: " فَعُو – مفَا " غير أنّ هذا الاختلاف في المبتدإ ينتهي إلى اتّفاق في المنتهى حيث يصير: " لُن – علُ؛ ذلك بأنّ النون هنا والتي هي في أصلها حرف غنة[1] يتلاشى صوتها مع صوت اللام التي تسبقها، ولعل الذي أضعف من صوتها بالإضافة إلى غُنّيتها أنّها ساكنة وما قبلها مضموم – ويضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة، هي أنّ هذا البحر لا يُستخدم مجزوءا، لذا فإنّ إيقاعه لا يركض في ميدانه إلاّ الفحول من الشعراء، كما لا تعالج في ثناياه إلا الموضوعات النبيلة.

القافية:

عرفت العرب القافية عن طريق السّماع، ووضعت قوانينها الذائقة العربية السامية قبل أن تتبلور في جملة من القواعد والآراء والملاحظات المبثوثة تحت ما يسمّى بعلم القافية. والقافية تكون مُلتحمة بالبيت بشكل جوهري، مكمّلة له، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية؛ فهي " ذات سياق مُحكم بإتقان تتساوق فيه الحروف والحركات، وهي تُشكّل بحدّ ذاتها مقطعًا صوتيًا مُنسجمًا مُتماثلاً مُنتظمًا في مجالي الموسيقى والزّمن، فضلاً عن تأثير الطابع النفسي لها"[2] وقد انصرفت العناية بها – منذ القديم – بشكل لافت للنظر، " فحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت "[3] والتأكيد على ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي

---

(1) ينظر: سيبويه، الكتاب، ج ٤، ص ٤٣٥.

(2) صاحب خليل أحمد، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام / ٢٠٥.

(3) الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط ٧، ١٩٩٨م ج ١ ص ١١٢.

يُراد بناء الشعر عليه[1]. وقد عقد سيبويه في الكتاب بابًا سمّاه: " باب وجوه القوافي في الإنشاد "[2] وفي هذا المؤدّى يقول حازم القرطاجني: " القوافي حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، إن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته[3]" والقافية سُمّيت كذلك: " لأنها تقفوا أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفوا أثر أخواتها "[4] أمّا حدّها فقد قال عنها الخليل: " إنّ القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الذي قبل الساكن "[5]، ويقول الأخفش: " إنّ القافية آخر كلمة في البيت "[6]، وقال الزجاجي: " بعض الناس يرى أن حرفان من آخر البيت"[7].

والاحتفاء الذي حظيت به القافية، يدفعنا إلى القول بأنها لم تكن عبثا أو من ترف الكلام، وإنما هي عنصر موسيقى أساسي في القصيدة العربية، فهي تحتل موضعا صوتيا خاصا يجعلها:

١. تخلق ترنما خاصا في آخر كل بيت، لأنها تضمن قيما صوتية معّينة تتكرر عن طريق حروف بذاتها وحركة بذاتها

٢. تسهم في ضمان مقطع منبور يتكرر في أوضاع متساوية كمياً وزمنياً.

٣. تمثل القافية ظاهرة للتناسب الشعري، حيث يتم تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية، وتكرارها هذا هو بمثابة " فواصل إيقاعية يلتزم بها

---

(1) ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ص ١٧٠.

(2) الكتاب ج ٢٩٨/٢.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٧١.

(4) ابن رشيق، العمدة ج ١، ص ١٥٤.

(5) المرجع السابق / ١٥١.

(6) المرجع السابق / ١٥٢

(7) المرجع السابق / ١٥٣.

باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت، ويتوقع المتلقى تكرارها، حيث يلتذ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محددة ومنتظمة[1].

والقافية الموحدة في القصيدة العربية تلتزم أحد أمرين، أولهما: الرَويّ الواحد الذي تبنى عليه وتنسب إليه، فيقال: نونية أو دالية. . الخ، وثانيهما: المجرى الواحد الذي هو حركة الروي، لذا فإن معالجتي القافوية للامية العرب ستكون وفق محوري القافية السابقين، وأحاول أن أجمل تحتهما مختلف الأدوار التي اضطلعت بها القافية على مختلف المستويات اللسانية.

الروى:

يُعَدُ الرّويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُسمّى به، أما من حيث أهميته فيقول عنه ابن جني " وآخر القافية أشرف عندهم من أولها، والعناية به أمسّ، والحشد عليه أوفى، وكذلك كلما تطرّف الحرف ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه"[2].

يقول ابن منظور: " اللام من الحروف المجهورة، وهي حروف الذلق، وهي ثلاثة أخرف: الراء واللام والنون. .. وقد ذكرنا كثرة دخول الحروف الذلقية والشفوية في الكلام "[3].

وقال الخليل: " وإنما سُمّيت هذه الحروف ذُلُقا؛ لأن الذلاقة في النطق إنما هي بطرف أسلة اللسان. .. فلما ذُلقت الحروف، ومذل بهن اللسان، وسهلت عليه في النطق كثرت في أبنية الكلام "[4]

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

(2) الخصائص / تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية ط ٢ ج ٨٤/١.

(3) لسان العرب، ط دار المعارف، مجلد ٥ ص ٣٩٧٢.

(4) العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ج ٥١/١، ٥٢.

وقال أيضا: " ولست واجدا مَنْ يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رُباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذلق"[1]

ولو عدت إلى لسان العرب لألفيت أن الألفاظ التي تنتهي بحرف اللام تغطي أكبر حجم من هذا المعجم، كما شاع هذا الحرف إضافة إلى حرفي الذلاقة الأخيرين في الرّوّي عند العرب شيوعها في أواخر الكلم، وهذا ما نَبَّه إليه إبراهيم أنيس، وحاول تقديم تفسير له في قوله: " لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن المكن أن تكون حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها من صفات اللين أنها لا يكاد يُسمع لها نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحا في السمع "[2]ولو التفت إلى علماء النحو والصرف لألفيتهم – أيضا – يهتمون بهذا الحرف، ولعل تسميتهم لبعض كتبهم على هذا الحرف لخير دليل على ذلك، كاللامات للزجاجي " ت ٣٣٧هـ " واللإمات لابن فارس " ت ٢٩٥هـ " فضلا عما ذكره ابن هشام وهو يعدد الأدوات النحوية[3].

وقد عددت بعض الكتب النحوية واللغوية لهذا الحرف أكثر من ثلاثين معنى[4] فحرف اللام يدخل في أدوات النفي " لا "، " لم "، " لن"، والنهي "لا" والأمر " لـ " وحرف الجواب "لا"، وحرف الاستفهام "هل"، والتحضيض "هلا"، والعطف "بل"، "لكن" كما يدخل في الـ "التعريف" التي لا يخلو منها سطر مكتوب بالعربية.

---

(1) المرجع السابق ج ٥٢/١.

(2) الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ط ٤، ١٩٧١م، ص ٢٧ وينظر: نفسه ص ١٥٥ – ١٦١.

(3) ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ص ٢٠٥ – ٢٨١.

(4) ينظر الزجاجي، اللامات ص ٣١.

ومن الطريف أن لامية العرب قد احتوت على الكثير من معاني اللام السابقة.

واختيار اللام في لامية العرب رويًّا أفضى بلمح صوتي هو: اختيار حرف مجهور رويّا، يبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قوي للقصيدة يتسم بالقوة والوضح في المسمع، ولا يكلف جهدا للنطق به، خاصة وأنه موقوف عليه بنبر في آخر كل بيت.

المجرى:

المجرى: " حركة الرّوي المطلق، وعندما تُشبع يتمحض عن إشباعها حرف الوصل "[1]، وحركة الروي هذه تزدوج دلالتها؛ فالقصيدة تطلبها قيمة صوتية معينة تسهم في اتحاد أواخر الأبيات وتوفقها؛ والنظام النحوي يطلبها علامة إعرابية دالة على وظيفة الكلمة التي ترد في القافية، أو علامة لبناء الكلمة إن كانت هذه الأخيرة من المبنيات، ونسيج البيت الشعري عليه أن يراعى ازدواج هذه الدلالة، ويؤلف بينها في إحكام وترابط لا اضطراب فيه، وعليه فاتحاد حركة الرّوي في القصيدة يؤدي إلى طريقة بناء البيت الشعري تصويرا وتركيبا بحيث تتوافق حركته، إن كانت للإعراب أو للبناء، مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروي قصيدته[2] فنحن عندما نقرأ مطلع لامية العرب:

أقِيمُوا بَنِى أُمَي صُدُورَ مَطِيّكم فإنّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُم لأَمْيَـــلُ

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ص ١٣٧.

(2) محمد حماسه عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب – القاهرة طبعة ٢٠٠٣ ص ٣٣١.

علينا أن نتوقع المقطع الصوتي الذي ينتهي به كل بيت في القصيدة " ل "، وسوف تتوارد على الذهن – كذلك – الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع.

وحركة الروي تكاد تكون مفتاحا للبيت كله؛ لأن " الكلمة في آخر البيت لابد من أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر[١]

لقد اتخذت لامية العرب الضمة حركة الروي قافيتها، فهي إذا آثرت القافية المطلقة على المقيدة و " الشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى المقيدة " [٢]

وقد آثرت لامية العرب قافية مطلقة حركة رويّها مشبعه، وهذا الإشباع ناتج عن حركة الضم الطويلة في الروي.

والحركات الطويلة (حروف اللين) هي أقوى الأصوات إسماعًا[٣] وهي "أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطقه بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا "[٤].

---

(1) محمد حماسه عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة ص ٢١٩.

(2) محمد حماسه عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب، القاهرة، طبعة ٢٠٠٦م ص ١٠٥

(3) يقول الدكتور تمام حسان: " إن حروف العلة تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية، حيث تعتبر أساسًا لقوة الإسماع، وقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض، فعنوا برصدها في موازين الشعر واعتبروها – على عكس ما فعل الصرفيون – أهم من الحروف الصحيحة. اللغة العربية معناها ومبناها، دار عالم الكتاب، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٤ص ٧١ – ٧٢.

(4) غانم قد روى الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، منشورات المجمع العلمي، بغداد ٢٠٠٢ ص١٢٤.

كما قرر علماء الأصوات أن لهذه الأصوات علاقة وطيدة بالنبر[1]، هذا الأخير الذي " يقع على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلاً " يضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة، هي أنّ القوافي موقوف عليها في الشعر، وهذا ما يعني سكتة وفاصلاً زمنياً بعدها، وهذه السكتة " تجعلها آخر ما ينطق به في المجموعة الكلامية، فهي تعطيها قدراً آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام، ثم علينا أن نضع في الحسبان هذا التكرار الدوري للقافية في نهاية كل بيت، والجرس الذي يحدثه، وكلامي السابق عن حركة الروي (المجرى) في لامية العرب يجعلني أقول: إن قافية هذه القصيدة حظيت بقدر كبير من التركيز الصوتي؛ فقد اختير لها حرف رويّ من أسهل الحروف نطقًا وأوضحها إسماعًا، ثمّ أُشبع بحرف لين، ووقف عليه بنبر في آخر كلّ بيت، وهذا ما يجعل هذه القافية ذات رنين وصدى موسيقي قوي جداً، ويجعلها أيضًا أكثر الكلمات علوقًا بالذهن وبقاءً في السمع.

فالملاحظ في هذا كله أن القافية عند العرب ليست إلا تكريرًا لأصوات لغوية بعينها، وأن هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات Vowels التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد على أربعة يتلوها صوت ساكن Consonant يأتي بعده حركة أو يكون بلا حركة. وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات. وهو مسئول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم بالقصيدة كلها. وإن كان لا صلة له بجوهر الإيقاع الذي وجدناه بالشعر العربي ممثلاً فيما أسماه الخليل بالوتد.

ولم يعرف العرب من مواضع القافية إلا أواخر الأبيات فقط، وقد احتفلوا بها احتفالاً كبيراً. وعملوا على دراستها وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها، وتحدثوا عن لوازمها، وعن عددها، وعن اللين الذي يلحقها، كما

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص ١١٨.

تحدثوا عن عيوبها، ووجهوا النصح للشاعر والراجز في كيفية اصطيادها والترفق بها حتى لا تأتي شاردة أو نافرة، وحتى لا تكون نابية، أو فضلة في القصيدة. ويمكن أن تطلق على هذه القافية قافية المقاطع.

* *

المبحث الثالث

علاقة الأصوات بعضها ببعض

الموسيقى الداخلية (موسيقى الحشو):

إذا كان الوزن الشعري بحمولته يُعدَ أساسا للطرب عند سماع الشعر، والقافية بحروفها وحركاتها تعد شكلا للتكثيف الموسيقي في القصيدة، حيث تتمظهر حسيّا على حدود الأبيات، فإنّ ثمّةَ إيقاعا آخر داخليا يُنبّه حاسّة السّمع لدي المُتلقّي، وهو ناجم عن تركيب الدّوال[1] في النسيج الداخلي للبيت الشعري؛ فنحن نجد في الشعر الجيّد موسيقى لم تتولّد عن الوزن والقافية فحسب، وإنّما نتجت عن علاقة الأصوات ببعضها من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى التي تساهم كلها في البنية الإيقاعية للعمل الشعري، لذا فإن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين " تبقى ناقصة ما لم تبيّن الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، أي أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص[2]

في هذا الجزء الثاني من موسيقى القصيدة سنعالج أهم ظواهر الموسيقى الداخلية في لامية العرب، بعيدا عن موسيقى الوزن والقافية الخارجية.

وستكون دراستنا في هذا المبحث متدرّجة من الحد الأدنى الذي يمثل الصوت المنفرد المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى (اللّفظ) فالإطار الدلالي

---

(1) آثرنا استخدام مصطلح الذال، لأن الكلام في هذا المبحث لصيق بمجال الذال مبتعد عن مجال المدلول، لكن هذين الشقين: (دال / مدلول) لا يخلوان من تعلّق في الباطن، وهذا ما سيظهر في معالجتنا لهذا المبحث.

(2) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي سوريا ط ١، ١٩٩٧ ص ١٣.

الأدنى متمثلا في اللفظ، فالإطار الدلالي الموسّع الذي يُمثّل التقطيع الشعري، وسنختم هذا الجزء بدراسة لبعض الظواهر الموسيقية الخاصة في القصيدة.

موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى:

أردنا الاهتمام أولاً بالصوت اللغوي المعزول الذي لا يكون وحده دالا، وإنما يكون مع أصوات أخرى إطارا دلاليا أدنى يتمثّل في اللّفظ، فنحن – مبدئيا – بعيدون كل البعد عن صلة الدال بالمدلول، واهتمامنا هذا نستهدف الإجابة من خلاله عن تساؤل عميق، يتمحور أساسا حول مدى إسهام الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي – في حالة ترديد المتماثل منها – في خلق إطار دلالي جديد في النص الشعري، يُسهم في إبراز خصوصيات النص الأسلوبية؟

إنّ الأصوات يتأثّر بعضها ببعض نتيجة عن تجاورها في السلسلة الكلامية، وتتنوّع صور هذا التأثر، إلا أن أغلبها ينضوي تحت ما يسمى بالمماثلة، وهي تجاور مجموعة من الأصوات متماثلة في المخرج أو في الصفات بطريقة مخصوصة، لتُحدث إيقاعا نوعيا يوحي ببعض الدلالات الشعرية، لذا فقد ركزنا في مبحثنا هذا على المماثلة في الصفات بين الحروف، وجعلناها قسمين: أصوات معبرة بصفة جوهرية وأخرى بصفة ثانوية[1]، وأضفنا إليها ما انضوى تحت باب التكرار الصوتي.

الصفات المعبّرة بصفة جوهرية:

أ – الجهر والهمس:

يَحدُث الجهر في الحنجرة عندما " يتضامّ الوتران الصوتيان، ويؤدّي ضغط هواء الزفير إلي فتحهما ثمّ انطباقهما بسرعة كبيرة[2] والمجهور حرف "

(1) جعلنا الصفات المائزة بين الأصوات (الصوامت) هي الصفات الجوهرية، فى حين جعلنا الصفات المحسّنة لها، كالتكرير والانحراف والصفير وغيرها، معبرة بصفة ثانوية.

(2) غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية ص ١٠٢.

أشبع الاعتماد في موضعه " ومُنع النَفَس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت[1] بينما المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه[2]، والأصوات المهموسة يجمعها قولك: سكت فحثَّه شخص[3] بينما البواقي مجهورة.

والصوت المجهور يُحدث ارتعاشا وذبذبة في الوترين الصوتيين، بينما ذلك لا يحدث مع الصوت المهموس، لذا فإنّ النطق بالأصوات المهموسة يحتاج قوّة نفس أعظم من تلك التي تتطلبها المجهورة، وهذا لجريان النَفس معها، وقد سُمّي المجهور مجهورا والمهموس مهموسا، لأنّ معنى الجهر لغة: " رفع الصوت أو الإعلان بينما الهمس هو إخفاء الصوت "[4]، وقد تتفاوت الأصوات بين الجهر والهمس، فبعض المجهورة أجهر من بعض، وبعض المهموسة أهمس من بعض.

بعد إحصاء للأصوات في لامية العرب من جانب صفتي الجهر والهمس اتضح أن نسبة استخدام الحروف المجهورة تجاوزت ٧٥ % من مجموع الأصوات المتوزّعة على هاتين الصفتين. ونشير هنا إلى أننا اعتمدنا في تصنيف الأصوات إلى مجهور ومهموس على ما ورد في كتاب سيبويه، لأننا نعتقد بأن نُطقنا بالحروف العربية (الصوامت) ربما قد يختلف عن نطق القدماء بها[5] والأصوات المجهورة هي: " الهمزة والعين والغين والقاف والجيم

---

(1) سيبويه، الكتاب ج ٤ ص ٤٣٤.

(2) نفسه ج ٤ ص ٤٣٤.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف، مجلد ٦ ج ٥١ ص ٤٦٩٩.

(4) نفسه: مادة جهر مجلد ١ ج ٩ ص ٧١٠ / مادة همس مجلد ٦ ج ٥١ ص ٤٦٩٩

(5) هناك اختلافات بين القدماء والمحدثين حول تصنيف بعض الأصوات إلى مجهور ومهموس، واعتمدنا على ما ورد عند القدماء لأنهم أقرب إلى لغة القصيدة وزمنها.

والياء والضاد واللام والنون والراء والدال والزاي والظاء والذال والباء والميم والواو[1]، وسنقدم فيما يأتي نتائج إحصاء توزع الأصوات في القصيدة بين صفتي الجهر والهمس:

الأصوات	عددها	نسبتها
المجهورة	٢٠٧١	% ٧٦
المهموسة	٦٦٧	% ٢٤
العدد الإجمالي	٢٧٣٨	% ١٠٠

والجدول السابق يوضح بأن الأصوات المجهورة سيطرت على القصيدة بنسبة فاقت الثلاثة أرباع، هذه السيطرة رأينا أنّها تحمل أبعادا أسلوبية عميقة في بنية هذا النص، والتي يمكن إجمالها في:

١. القوّة؛ لأنّ الجهر كما تحدثنا عليه يتوافق مع رفع الصوت والإعلان، وهذا ما وافق – أيضا – نزعة القصيدة الحماسية، " فالأصوالت تابعة للمعاني فمتى قويت قويت، ومتى ضعفت ضعفت[2].

٢. سهولة النّطق؛ لأنّ الأصوات المهموسة – كما تحدثنا عنها – تتطلب جهدا كبيرا للنطق بها، لذا فقد قُلّل منها في سياق الكلام، وفُضّلت المجهورة عليها، فالحرف ". .. إن كان منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأودّ على القلوب "[3].

---

(1) سيبويه، الكتاب ج ٤ ص ٤٣٤.

(2) ابن جني، المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي الجندي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة د. ط ١٩٩٤، ج ٢ ص ٢١٠.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين ص ١٥٩.

٣. الوضوح السمعي؛ وهو ما يرجع إلى النّغمة الحنجرية المُتولّدة عن اهتزاز الوترين الصوتيين.

ب – الشدّة والرخاوة:

تتنوّع طريقة اعتراض أعضاء النطق للنفس في مخرج الصوت فيمكن أن يكون الاعتراض تاما فيُقفل مجرى النفس، ومن ثم يطلق الهواء المحبوس دفعة واحدة، ويُمكن أن يكون الاعتراض جزئيا، وعلى هذا تتنوّع الأصوات تبعا لتنوّع الاعتراض من جهة، ودرجة الانفتاح بعدها من جهة أخرى، وتصنّف الأصوات في التراث الصوتي العربي بناء على الأساس السابق إلى ثلاثة أصناف: شديدة ورخوة ومتوسطة بينهما، وقد عرّف سيبويه الصوت الشديد بأنه " الذي يُمنع الصوت أن يجري فيه "[١]، وتُجمع الأصوات الشديدة في قولك: " أجدت طبقك "[٢] والشديد يجتمع فيه أمران[٣]

١. حبس النفس الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من آلة النطق، فيضغط الهواء خارج ذلك الموضع.

٢. إطلاق النفس المضغوط بانفصال العضوين انفصالا سريعا، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا.

ويكون الصوت رخوا " بتضييق مجرى الهواء في موضع من المواضع، ويكون على شكل تسّرب مستمر للهواء "[٤] أمّا بقية الأصوات

---

(1) الكتاب ج ٤ ص ٤٣٤.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مجلد ٤ ص ٢٢١٤.

(3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢٣.

(4) محمد خان، اللهجات العربية والقراءت القرآنية – دراسة في البحر المحيط – دار الفجر، القاهرة، د – ط ٢٠٠٢، ص ٧٣.

فمتوسطة بين الشديدة والرخوة يجمعها قولك: لم يرعونا[1] وتحدث " بتضييق الهواء في نقطة المخرج أكثر من الرخوة، ولكنّها لا تصل إلى الانغلاق التام "[2].

بعد القيام بإحصاء للأصوات في لامية العرب من جانب توزّعها على صفات الشّدّة والرّخاوة والتوسّط بينهما، وصلنا إلى جملة من النتائج تمثلت إجمالا في سيطرة الأصوات المتوسطة بنسبة فاقت النصف، تليها الأصوات الشديدة والرخوة بنسبة متقاربة، وسنُقدّم في الجدول الآتي نتائج الإحصاء الذي قمنا به:

الأصوات	عددها	نسبتها
الشديدة	٧٠٣	% ٢٣
الرخوة	٥٦٨	% ٢٠
المتوسطة	١٧١٥	% ٥٧
العدد الإجمالي	٢٩٨٦	% ١٠٠

تظهر من الجدول سيطرة الأصوات المتوسطة على القصيدة بوضوح، فيما تقترب نسبة الأصوات الشديدة من الرخوة، وهذا ما نفسره من أسلوبيا بـ:

١. غلبة الأصوات المتوسطة على الشديدة والرخوة مجتمعتين، يُؤكّد سلوك القصيدة نحو الإبانة السمعية – كما تقدم ذلك في الأصوات المجهورة.

٢. التماثل الصوتي لكلّ من الأصوات الشديدة والرخوة أحدث نوعا من التوازن الإيقاعي في القصيدة؛ لأن الأصوات الشديدة (الانفجارية) يوجد ما يقابلها

(1) ابن منظور: لسان العرب، مجلد ٤ ص ٢٢١٤.

(2) محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية ص ٧٤.

من رخوة (الاحتكاكية) ومن ثمّ تماثلت كمّيَتَا الصوت، لتُسهما مجتمعتين في هندسة البناء الإيقاعي للقصيدة.

الصفات المعبرة بصفة ثانوية:

أ – التكرير:

صفة للرّاء سُميت كذلك لارتعاد أطراف اللسان عند النطق بها، ويحصل ذلك " لأن طرف اللسان يطرق اللثة طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا "[1]، " فأنت إذا وقفت عليها رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير، ولذلك احتُسب في الإمالة بحرفين " [2]، وكان سيبويه قد ذكر هذه الصفة للراء، فقال وهو يتحدث عن صفات الحروف: " ومنها المكرر، وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتجافي للصوت كالرخوة، ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه وهو الراء "[3] وقال أيضا: " والراء إذا تكلمت بها خرجت كأنها مضاعفة، والوقف يزيدها إيضاحا"[4]

وصوت الراء يعد من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا في لامية العرب، ولا شك أنّ ما في هذا الصوت من تكرير تقتضيه طبيعته اللغوية ما يزيد من قوة ترديده في البيت من الشعر، وذلك كقول الشنفرى:

فإمّا تَرِيْني كابْنَةِ الرَّملِ ضَاحَياً على رِقَّةِ أحْفَى ولا أتنعلُ

كما قد يتلازم الترديد في البيت الشعري مع تدرّج في النشاط المصوّر:

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ٦٧.

(2) شرح المفصل، ابن يعيش، تحقيق مجموعة من أساتذة الأزهر، مطبعة المنيرية، مصر د – ط، د – ت ج ١٠ ص ١٣٠.

(3) الكتاب ج ٤ ص ٤٣٥.

(4) نفسه ج٤ ص١٣٦ .

وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَّطَا اللكُدْرِ بَعْدَما سَرَتْ قَرِباً أَحْنَاؤها تَتَصَلْصَـــلُ

والبيت السابق جاء – أيضا – معزّزا بالمراوحة بين الحركات:

رَ ر رُ

١ ــ٢ ــ٣

ب – الانحراف:

تتكون الأصوات المنحرفة بوضع عقبة في وسط المجرى الهوائي، مع ترك منفذ للهواء عن طريق أحد جانبيها (العَقَبة)، ومن أمثلتها صوت اللاّم في العربية "[١] وقد كان سيبويه أوّل من استخدم هذا المصطلح في وصف الـــلام، وذلك في قوله: ". .. ومنها المُنحرف، وهو حرف شديد جرى فيـــه الـــصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يُعترض على الصوت كاعتراض الحـــروف الشديدة، وهو اللام " [٢] لذا فوصف اللام بالانحراف يستند إلى ما تقدم مـــن أن النفس ينحرف إلى الجانبين عند النطق به.

وقد تواردت اللام منحرفة بصورة كبيرة في لاميـــة العـــرب، وأتـــت مقترنة بمعنى التوكيد في سياقاتها الكثيرة[٣]، ولكي نوضح الأمر أكثر نـــسوق هذه الأمثلة من القصيدة:

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

هَمُ الأَهَلُ لا مُسْتَودَعُ السِّر دائِع" لَدَيْهِمْ وَلَا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

---

(1) غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية ص ١٣٠.

(2) الكتاب ج ٤ ص ٤٣٥.

(3) نذكر هنا أن صوت اللام لوحده تكرر (٣٠٦) مرة بنسبة فاقت ١٠ % من مجموع أصوات القصيدة.

ولولا اجْتِنَابُ الذَّامِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ" يُعَاشُ به إلاَ لَدَيَّ وَمَأْكَـــلُ

ولا نستبعد هنا أن يكون ورود اللام بهذه الوفرة في مثل هذه السياقات متولدا عن الروي الملتزم، وهو اللام نفسه.

ج – الصفير:

الصفير مصدر للفعل يصفر، إذا صوَّت بفمه وشفتيه[1] وقد استخدمت هذه الكلمة في وصف ثلاثة من الأصوات العربية هي: السين والصاد والزاي، ويُعد سيبويه أول من استخدم هذا المصطلح حيث قال: أما الصاد والسين والزاي فلا تُدغمن في الحروف التي أدغمت فيهن، لأنهن من حروف الصفير[2] أما عن أهميتها في الموسيقى اللغوية فقد قال عنها: "وهنَ أندى في السمع"[3]

وقد أسهمت أصوات الصفير في إثراء الحس الموسيقي للامية العرب، وهذا لامتيازها بإيقاع خاص أضفى على القصيدة نوعا من الأزيز، وقد وردت هذه الأصوات في عدة أبيات وتناسبت كأروع ما يكون التناسب مع الصور التي كان ينحتها الشنفرى:

هَتُوفٌ" مِنَ المُلْسِ: المُتُون تَزِيْنُهـا رَصَائِعُ قد نِيْطَتْ إليها ومِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهم حَنَّتْ كأَنَّهـــا مُرَزَّاةٌ" عَجْلَى تُرُنُّ وتَعْـوِلُ

فنحن نكاد نسمع الأزيز والجرس النوعي الذي تُحدثه القوس (الصفراء العيطل) وهي ترزأ وترن.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف، مادة ص ف ر، مجلد ٤ ج ٢٨ ص ٢٢١٤.

(2) الكتاب ج ٤ ص ٤٦٤.

(3) نفسه ج ٤ ص ٤٦٤.

التكرار الصوتي:

يُمثل التكرار الصوتي المستوى الأدنى للتكرار في بنية النص الشعري، لكنه " يُمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتكرار في مستوى أعلى مثل الألفاظ والقوافي إلخ. .. ويتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي يحتله في النص الشعري[1].

وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بإحداث رئة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعاني، وفي لامية العرب الكثير من المشاهد المصورة التي صاحبها تكرار صوت بعينه، حاملا دلالات أسلوبية مخصوصة، ومن هذا التكرار المشحون بالإيحاءات والرموز، اختيار الأصوات التي تنزاح بملفوظاتها إلى أقوى الصور، وذلك كالهمز في قوله:

فأيَّمْتُ نِسْوَانًا وأيْتَمْتُ إِلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ

فما في الهمز من تعنيت للفظ، وضغط على النفس توافق بشكل كبير مع قوة الصورة في البيت، وما تحمله من إيحاءات على الغزو وشدة الفتك.

وقد يحمل التكرار دلالة على صفة معينة، ويُسهم في إبرازها بشكل قوي، وذلك كالهاء في قوله:

مُهَرَّتَة" فُوه كأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصيِّ كَالِحَاتٌ وَيُسَلُّ

فتكرار الهاء في صدر البيت السابق دلّ – بقوة – على تشقق الأفواه، واتساع الأشداق، وكراهة منظرها؛ لأن الضعف الذي في الهاء[2] توافق مع

(1) عبد القادر بوزيده، دراسة ظاهرة أسلوبية: " التكرار " في قصيدة السياب "رحل النهار"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر عدد ١٤ ديسمبر ١٩٩٩ ص ٥٢.

(2) يعد الهاء حرفا مهموسا من جهة، ورخوا من جهة أخرى، لذا فقد اجتمعت فيه صفتا ضعف ينظر: الكتاب ج ٤ ص ٤٣٤ و ٤٦١.

ضعف أفواه الذئاب، ودلّ عليه، وفي لامية العرب أمثلة كثيرة للتكرار كالسين، والدال، والتاء، وغيرها.

ومن خلال ما رأيناه في دراستنا لموسيقى الصوت المعزول في لامية العرب نستطيع أن نقول: إنّ الصوت المعزول، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) فإنه بُحكم انعقاد صلة جديدة له بأصوات معزولة مثله، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض، وبالتالي الربط بين المعاني، فيصبح ذا طاقة دلالية خلاقة في البيت الشعري تُسهم في سبر أغوار النص، " فالكون الشعري الذي تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكل مكوناته، هو الذي ينتقي ما يُلائمه من أصوات توحي بالمشاعر التي ترقد وراء ذلك البناء. . وقد وعى أفذاذ الشعراء بالقيم الإيحائية للأصوات وعيا لا شعوريا، لأن الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية"[1]

موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ):

سندرس في هذا القسم مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها، أو بين أكثر من لفظين، فنحن هنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات، تتمثل في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين، وسنحاول أن نجمل ذلك في جانبي التكرار والجناس.

---

(1) عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ٢٠٠١ ص ١٧٠.

التكرار:

في هذا المبحث ندرس حالات التكرار التي تمثلت في استعمال اللفظ مرتين أو أكثر في نفس المعنى اللغوي[1] لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار، و " عملية التكرار هي أكثر من عملية جمع هي عملية ضرب، فإن لم تكن كذلك فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي، أو هي تجري لملء البيت والوصول به إلى منتهاه "[2]

أ – الضرب:

أ – ١ الضرب عن طريق التكثيف:

وقد أتى في لامية العرب في مستوى واحد هو مستوى الوظيفة، فهو يرتبط بالجانب المعنوي، ومن أمثلة ذلك قول الشنفرى:

وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةً" عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

فقد استخدمت لفظة التفضل ثلاث مرات – دون مراعاة اختلاف الصيغة الصرفية – اسما مجرورا، ثم خبرا لـ " كان " مقدّما، فاسما لها مؤخرا.

أ –الضرب عن طريق التسلسل: وأمثلته كثيرة في لامية العرب منها:

١– فَضَجَّ وضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيَّاهُ نُوْحٌ" فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

---

(1) نشير هنا إلى أن التكرار قسمان : ما تكررت فيه المادة وبقيت الصيغة على حالها، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة مغايرة للصيغة الأولى، وقد أخذنا بعين الاعتبار الحالتين معا فى دراستنا.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٢.

٢- وأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

٣ - شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ وللْصَبرُ إِنْ لَم يَنْفَعِ الشَّكْو أَجْمَلُ

ب - التكرار تقتضيه الضرورة اللغوية:

المقصود بالضرورة هنا أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت، وبدون هذا التكرار تختلُّ بُنيته أو يُبهم مدلوله، وحالة التكرار الداخلة في هذا المضمار هي الاستئناف، ويتمثل في " تعلق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صور لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضميره أو غيره[1] والتكرار في مقام الاستئناف كثير ومتنوع منه:

*** في مقام الاستئناف العام:**

ومثاله من لامية العرب قول الشنفرى:

تَوَافَيْنَ مِن شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كما ضَمَّ أَذْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

*** في مقام الاستئناف لضرب الحكمة:**

وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزَّادِ لم أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

*** في مقام العطف:**

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأَبْرَحُ طارِقـــا وإِنْ يَكُ إِنْسًا ماكَها الإِنسُ تَفْعَلُ

*** في مقام الحال:**

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَـلُ

ج - التكرار يقتضيه رفع الالتباس:

---

(1) السابق ص ٦٣.

وذلك كقول الشاعر:

وأُعْدِمُ أَحْيَانًا وأَغْنَى وإنَّما يَنَالُ الغِنَي ذو البُعْدَةِ المُتَبذِّلُ

فلو استغنى عن التكرار باستعمال الضمير مثلا، لما علمنا أن الضمير يعود على العدم، أو على " الغني ".

د – التكرار لمجرد جمال الصوت:

قد ينحصر دور تكرار اللفظ في خلق توازن في البيت، وانسجام بين الصدر والعجز، وذلك كتكرار كلمة الشنفرى صدرا وعجزا في قوله:

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

ونخلص ما سبق إلى أن دور التكرار هو دور عملية الضرب، وفيما عدا ذلك فإن دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه، أو تخليصه مما يضفى التباسا في المعنى، أو قد يأتي هذا التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع.

الجناس:

تناول الدّارسون العرب الجناس كثيرا، وتوسّعوا في دراسته، فهو أحد أقدم الأساليب التي حظيت بفائق عناية عندهم[1]، وهو " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد[2] والجناس نوعان:

---

(1) ينظر مثلا: السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٢٩، ابن الأثير، المثل السائر ج ١ ص ٢٤١، أبو هلال العسكري، الصناعتين ص ٣٥٣، الخطيب القزويني، التلخيص في وجوه البلاغة ص ٣٨٨، إضافة إلى ما كتبه ابن المعتز في البديع، وقدامة ابن جعفر في نقد الشعر.

(2) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج ١ ص ٢٤١.

١ – جناس تام:

وهو " ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها"[١]، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ**﴾ [٢]

٢ – جناس ناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة، كقولك: " البُرد تمنع البَرد "[٣]، وكقولك: " البدعة شَرَك الشّرك "[٤]

بعد دراسة لفن المجانسة في لامية العرب لاحظنا بأننا لا نكاد نظفر بنوع من الجناس التام فيها، لأن هناك نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الجناس الناقص الذي يقوم على المضارعة[٥] وإيثار القصيدة للجناس الناقص على التام نفسره بحرص الشاعر على استخدام الإمكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المعقول وتُقَرّبه إلى الأفهام والدليل على ذلك أننا لو استخدمنا الجناس تاما لأفضى إلى التباس في المعنى، وذلك كما في قول الشنفرى:

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إذا أنْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هُوجَلُ

---

(1) ينظر: الخطيب القزويني، التلخيص في وجوه الإعراب ص ٣٨٨.

(2) الروم: ٥٥.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم تحقيق نعيم زرزور دار الكتب العلمية بيروت ط٣/١٩٨٧ ص٤٢٩

(4) الخطيب القزويني، التلخيص في وجوه البلاغة، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي د. ط، د. ت ص ٣٨٨.

(5) نقصد بالمضارعة المشابهة الموجودة في الجناس الناقص، عكس المماثلة الموجودة في الجناس التام.

فالهوجل الأولى (بالفتح) بمعنى: البليد السائر على غير هدى بينما الهوجل الثانية (بالضم) صفة للفلاة (اليهماء) بأنها شديدة المسلك[1]

وظائف الجناس:

هناك حالات من الجناس في لامية العرب لم تؤل إلى فائدة مدلولية ذات بال، لكن دورها انحصر في تجميل البيت وإضفاء

نوع من الموسيقى المميزة عليه كقول الشنفرى:

مُهَرَّتَةُ فُوّه كَأَنّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كالحَاتّ وَبُسَّلُ

ب – التعبير عن التقارب:

قد يرد الجناس لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما، والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان إلى التّرادف كما في قوله:

فأَيَّمْتُ نِسْوانَاً وأَيْتَمْتُ الْدَةَ وَعُدْتُ كما أَبْدَأْتُ واللَّيلُ أَلْيَلُ

فالّذي يغلب على ظنّنا أن المفردتين: أيّمْتُ – أيْتَمْتُ " تنزعان إلى الترادف في الجملة، كما يتناسب معناهما من حيث يدلّ كل واحد منهما على الفقد، وهذا من دون إغفال التناسب الصوتي الحاصل بينهما.

نخلص مما سبق إلى أن موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (الألفاظ) في لامية العرب أوضح مظهرا وأبلغ أهمية؛ ذلك أنها تتصل باللفظ، أي الإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية، سواء استصحبنا[2] الدال

---

(1) ينظر: محمد طريفى، شرح ديوان الشنفرى ص ٦٨.

(2) نقصد بالاستصحاب هنا تكرار استخدام اللفظ في السياق الواحد.

والمدلول كما في التكرار، أو استصحبنا الدال دون المدلول كما في الجناس ،/ فإننا نلاحظ بأن الموسيقى الصوتية المتجسدة في تكرار الألفاظ أو تجانسها كانت من لبنات موسيقى الشعر الأساسية في القصيدة، وهي مدينة له بقسط وافر؛ فالكلام – في الحقيقة – يكتسب دلالات خلاقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معانيا جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها[1]، فالمعاني ليست معاني لغة الكلام في مستواها المعجمي / الإخباري، وإنما هي اللغة الجديدة التي زُرعت في لغة النص بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى.

موسيقى الإطار الدلالي الموسع (التقطيع):

ندرس في هذا القسم موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية التي ساهمت في بناء بيت أو إقامة مجموعة من الأبيات، وقد لاحظنا بأن التراكيب في لامية العرب تتجانس في مستوى عمودي حده شطر البيت، والذي يكون متعلقا بما يليه من أشطر.

التقطيع العمودي:

ونقصد به التزام تراكيب تكون مرتبة في شكل عمودي، وعلى وجه يُفضي إلى ضرب من التغني، وقد كانت على ضربين:

أ – التزام نفس التركيب في الصدور:

وقد وردت في لامية العرب في مواطن عديدة منها:

١ – وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشّى سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْيَانُها وَهْيَ بُهَّلُ

---

(1) يعد التفاعل بين عناصر الجزء الواحد أظهر وأهم مميزات البنية في معناها العام، وعنصرا هاما لتكاملها وتقديمها لوظيفتها المخصوصة، ينظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية ص ١٠٠ – ١٠٨ – ١٥٠ – ١٥٣.

٢ – وَلَسْتُ بِعَـلْ شَرَّهُ دُونَ خَيْـرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعْـزَلُ

٣ – وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

وفي قوله أيضا:

١ – ولا جُبَّأٍ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِـهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَـلُ

٢ – وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُـؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُـلُ

٣ – ولا خَالِـفٍ دارِيَّـةٍ مُتَغَـزِّلٍ يَرُوحُ ويغْـدُو داهنًا يَتَكَحَّـلُ

وهذا النوع من التقطيع الذي نزع إليه الشاعر حاولنا ربطه بما يـوحي إليه من سمات أسلوبية، فوجدناه أنه يقوم بدورين:

١. خلق إيقاع موسيقى متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبـل التمادي في القصيدة، ففي المثال الأول ساعد التقطيع الشاعر على الوقوف للتغني بالنفس وتمجيدها وبيان مآثرها وابتعادها عن كل ما مـن شـأنه أن يحط من قيمتها، قبل أن يعود إلى مواصلة نشاطه السردي وقد جاءت أبيات المثال الثاني لتعضد الأولى وتقويها، مع اختلاف فقط في أداة النفي.

٢. خلق جوّ ملحمي يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء، فالشنفرى بلـغ ذروة النبل والشهامة والإقدام من خلال نثل مآثره وخصاله بجزئياتها، ونفي كل ما يمكن أن يشوب هذه الخصال أو ينقص منها، وتقـديمها فـي صـورة الإنسان / المثال، وإن استمدت – في بعض الأحيان – مثاليتها المادية مـن الجانب الحيواني (السرعة، القوة، الفتك)

ب – التزام نفس التراكيب بين عجزين:

ويكون ذلك في أبيات متتالية كقوله:

١ – فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَـا فَقُلْنَا: أَذِئْب" عَسَّ أَمْ عَسَّ قُرْعُلُ

٢ – فَلَم يَكُ إلا نَبْأَة" ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاة" رِيْعَ أَمْ رِيْعَ أَجْدَلُ

فعجزا البيتين السابقين قاما على جملتي القول ومقوله، متوازيتين ومركبتين – في كلتيهما – من جملتين تفصل بينهما " أم" والملاحظ على هذا الضرب من التقطيع أنه فرض إيقاعا إضافيا موحدا في إطار البحر الواحد والقافية الواحدة، ليساهم هو الآخر في الحركة الموسيقية للقصيدة، أما من حيث ورود هذا التقطيع في الإعجاز دون الصدور فنفسر ذلك بأن العجز في بيت الشعر يتوج التركيب ويحتضن القافية، لذا فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الاهتمام أكثر من الصدر.

لقد أسهمت موسيقى الإطار الدلالي الموسع في الإطار الموسيقي العام، فزادت أصواته وضوحا، وإيقاعاته انسجاما، وهي تشبه موسيقى الغناء التي تطرأ على موسيقى الشعر فتُكسبه طاقة جديدة في الأداء، أما أثرها في الدلالة فقد اتضح من خلال تناسب الأصوات في التقطيع العمودي مع وقفات التأمل، لذا فإن هناك تعويلا على هذا التقطيع المخصوص الذي يختلف – بكل تأكيد – عن الترتيب المرسل.

المظاهر الموسيقية الخاصة:

نتناول في هذا القسم المظاهر الموسيقية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة، ولا كانت مستقلة عن المشروطة، فالأساليب التي سندرس ليست لازمة للقصيدة بحيث يمكن أن تقوم بدونها، ولكنها – في حقيقة الأمر – متفاعلة مع البحر والقافية لا تنفك عنهما، ولا تستمد كيانها إلا منها، ونشير هنا إلى أننا سنقتصر في دراستنا على القافية الداخلية.

القافية الداخلية:

أ – القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن:

تُعزز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، وتُسهم بشكل أو بآخر في الموسيقى الداخلية للعمل الشعري (موسيقى الحشو)، وهي تتوافر في البيت الواحد في مواطن مختلفة منه، كما تتوافر في بيتين متتاليين أو أكثر، وقد وجدنا أن هذا النوع من القافية في لامية العرب لا يخضع لأشكال معينة، لذا فمن من الصعب أن نجد لها صلة بدلالات معينة عدا ما قد يلعبه في إبراز الدلالات المختلفة عن طريق التنغيم(1).

والقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد لم يكن لها أي أثر مباشر في الدلالة، لأن البيت الشعري في هذه الحالة هو بمثابة طاقة موسيقية مجردة لا تتميز بأي منحنى دلالي، ونقدم مثالا لذلك هذا البيت من لامية العرب:

غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيَح هَافِيا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيُعْسِلُ

أما مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية، فإنها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على إبراز مدلول الأبيات أكثر، ولإيضاح ذلك نسوق من القصيدة هذا المثال:

١– فَضَجَّ وضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّهَا وإيَّاهُ نُوحٌ" فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

٢– وأغْضَى وأغْضَتْ واتَّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

٣ – شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ

---

(1) يعد التنغيم مصطلحا صوتيا دالا على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام، وهذا التغيير في الدرجة يرجع إلى الاختلاف في نسبة ذبذبة الوترين الصوتين هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية خاصة ينظر: عثمان موافي في نظرية الأدب ج١ ص ٨٧.

٤ – وَفَاءَ وفَاءَتْ بَادرِاتٍ وَكُلُّها   على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِـلُ

فقد ساهمت القافية الداخلية (تاء التأنيث الساكنة) في الأبيات السابقة في الدلالة صفة المساواة التي يرى الشاعر أنها تتجلى في مجتمعه الجديد، وألحت عليها وأكدتها، فالعلاقة بينهم تقوم على التكافؤ سلبا وإيجابا، والتجاوب التام في الأحاسيس والآلام؛ فالذئاب ضجت بالشكاية من آلام الجوع حين ضج الذئب الأول، وأغضت حين أغضى، وشكت مثلما شكى، وكفت عن الشكاية حين كف، وصبرت حين صبر، وهذه المساواة من دون شك تفتقد في المجتمع البشري الذي أعلن شاعرنا القطيعة معه من أول بيت في قصيدته.

ب – القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن (الترصيع):

وقد تتبعنا هذا الأخير في لامية العرب، ووجدنا أنه أتى على شكل واحد – وإن فصل في بعض الأحيان بين البيتين – وفق الشكل الآتي:

ــ ب ــــــــــــــــــــــــــــــــ أ

ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ــــــــــــــــــــــــــــــ أ

ومثال ذلك قوله:

١ – هَتُوفٌ مِنَ الْمُلْس المُتُون تَزِينها   رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ

٢ – إذَا زَلَّ عنها السَّهْمُ حنتْ كأنّها   مُرَزَّاةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وتُعْـولُ

وقد ارتبطت بالترصيع السابق مجموعة كبيرة من الأبيات في القصيدة، وإن فصلت عنها بالبيت أو بالأبيات كقوله:

١ – مُهَلَّلَةٌ" شِيبُ الوُجُوه كأنَّهـا   قِدَاحٌ" بأيدي ياسرٍ تَتَقَلْقَـلُ

٢ – فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها   وإيّاه" نوح" فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـلُ

٣ – إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُها ثَمّ إنّها تَثوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ

كما ارتبطت بالقافية الداخلية السابقة أبيات أخرى قريبة منها، أسهمت هي الأخرى في تعزيز موسيقاها:

وَفَاءَ وُفَاءتْ بادِراتٍ وَكُلُّهـــا على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتُمِ مُجْمِـلُ

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إلَيْهِ فَضَمَّهَـا كما ضَمَّ أَذْوَادَ الأَصَالَرِيمِ مَنْهَلُ

وآلفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشَها بأَهْدَأَ تَنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّـلُ

والملاحظ على ما سبق أن الشاعر أكسب القافيـة الداخليـة وظيفـة مخصوصة من خلال أنّه وسّع في استعمالها إلى أكثر من بيـت (الترصـيع)، لتساهم بذلك في الربط بين القضايا المختلفة للقصيدة بأشكال مخصوصة.

**

الخاتمة:

وصل بنا المطاف إلى نهايته مع "الدلالة الصوتية في لامية العرب للشنفرى"، وآن لنا أن نرصد أهم النتائج التي توصل إليها البحث، والتي كان من أهمها ما يلي:

١. الدراسة اللغوية الجادة لأي عمل أدبي تسهم في إضاءة جوانبه المختلفة.
٢. الدلالة الصوتية ظاهرة لغوية يمكن ملاحظتها في اللغة العربية، بل وفي كثير من اللغات، على الرغم من أنها قد تكون في العربية أظهر، ومتجلية في مظاهر عدة.
٣. نشأت اللغة أول أمرها – حسب بعض الآراء – محاكاة للأصوات المسموعة، ثم تطورت بالمواضعه والاصطلاح وغيرها من عوامل التطور، حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، ومن ثمَّ فإن اللفظ اكتسب بعض دلالته بالطبع أول الأمر، أي بمحاكاة الطبيعة.
٤. اختيار إيقاع الطويل وزنا عروضيا للقصيدة جاء ليناسب طولها النسبي، وطابعها الجدي، والحماسة والفخامة والرصانة المبثوثة فيها، وليوافق ضروب القصص المختلفة التي تعجَّ بها.
٥. تُعَدُّ موسيقى الصوت المعزول في لامية العرب ذات خصائص تسمح لنا بأن نقول: إن الصوت المعزول، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى "اللفظ"، فإنه بحكم انعقاد صلة جديدة له بأصوات معزوله مثله، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات ببعضها البعض، وبالتالي الربط بين المعاني، فيصبح ذا طاقة دلالية خلاَّقة في البيت الشعري تسهم في سبر أغوار النص.
٦. إن موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى "اللفظ" أوضح مظهرا وأبلغ أهمية؛ ذلك أنه في اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية

والدلالة السياقية، سواء استصحبنا الدال والمدلول كما في التكرار، أم استصحبنا الدَّال دون المدلول كما في الجناس، فإننا نلاحظ بأن الموسيقى الصوتية المتجسمة في تكرار الألفاظ أو تجانسها كانت من لبنات موسيقى الشعر الأساسية، وعليه فهي مدينة له بقسط وافر؛ فالكلام – في الحقيقة – يكتسب دلالات خلاَّقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معانيًا جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها، فالمعاني ليست معاني لغة الكلام في مستواها المعجمي، وإنما هي اللغة الجديدة التي زُرعت في لغة النّص بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى

٧. أسهمت موسيقى الإطار الدلالي الموسّع في الإطار الموسيقي العام، فزادت أصواته انسجاما، ومضمونه وضوحا، أما أثرها في الدلالة فقد اتضح من خلال تناسب الأصوات في التقطيع العمودي مع وقفات التأمل.

٨. أُكسبت القافية الداخلية وظيفة مخصوصة في القصيدة من خلال توسيع استعمالها إلى أكثر من بيت "الترصيع" لتسهم بذلك في الربط بين القضايا المختلفة بأشكال مخصوصة.

٩. شيوع حروف الذلاقة "اللام، والميم، والراء، والنون " التي توحي بالأجواء النفسية للشاعر، وتدل على مدى مجاهدته وإبائه.

١٠. شيوع التضعيف في القصيدة حيث ورد في مائة واثنين وثلاثين كلمة، وقد أسهم شيوعه في تمثيل المعاناة والرفض، والشعور بالضيق، وأكد المعنى؛ فأدى وظيفة انفعالية ومعنوية.

أسأل الله أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم إنه نعم المولى ونعم النصير. .

وصل اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

ثبت بأهم المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي د/ محمد العبد طبعة دار المعارف، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

٢. إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي، دار المعرفة، بيروت.

٣. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي د/ ابتسام أحمد حمدان دار القلم العربي سوريا الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

٤. الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين، للخالدين أبي بكر محمد بن هاشم الخالدي، وأبي عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، تحقيق: الدكتور/ محمد علي دقة، نشر وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية ١٩٩٥م.

٥. الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ط ٤ / ١٩٧١م.

٦. أعجب العجب في شرح لامية العرب للزمخشري طبعة محمد محمد مطر الوراق بمصر، الطبعة الثالثة ١٣٢٨هـ.

٧. إعراب لامية الشنفرى للعكبري، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد جمران، نشر المكتب الإسلامي، بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٤ م.

٨. الأعلام للزركلي، نشر: دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة ٢٠٠٢م.

٩. الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، نشر: الدار التونسية، والدار الثقافية للنشر بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٣م.

١٠. الأمالي لأبي على القالي، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت.

١١. بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، للعربي عميش، دار الأديب، وهران، الجزائر ٢٠٠٥م.

١٢. بلوغ الأرب في شرح لامية العرب، جمع وتحقيق محمد عبد الكريم القاضي، ومحمد عبد الرازق، عرفان، نشر دار الحديث بالقاهرة ١٩٨٩م.

١٣. بناء الجملة العربية د/ محمد حماسة عبد اللطيف – دار الغريب – القاهرة.

١٤. البيان والتبيين للجاحظ أبي عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط ٧ / ١٩٩٨م.

١٥. تاج العروس من جواهر القاموس للزبيدي تحقيق: مجموعة من المحققين، نشر: دار الهداية.

١٦. تاريخ الأدب العربي لريجس بلاشير، نقله إلى العربية د/إبراهيم الكيلاني، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، والدار التونسية للنشر والتوزيع ١٩٨٦م.

١٧. تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي د/ شوقي ضيف، نشر دار المعارف.

١٨. تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية لكارلونالينو تقديم د/طه حسين، نشر دار المعارف المصرية، الطبعة الثانية.

١٩. تاريخ الأدب العربي لكارل بروكلمان، نقله إلى العربية د/ عبد الحليم النجار، نشر دار المعارف، الطبعة الخامسة.

٢٠. الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسن قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط ١ /٢٠٠١م.

٢١. التلخيص في وجوه البلاغة، للخطيب القزويني، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي ،

٢٢. التمثيل الصوتي للمعاني د/ حسن عبد الجليل يوسف، نشر: الدار الثقافية القاهرة ط ١/١٩٩٨م.

٢٣. تهذيب اللغة للأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب، نشر: دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٢٤. تهذيب المقدمة اللغوية د/ أسعد علي، دمشق طبعة ١٩٨١م

٢٥. جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، المكتبة العصرية، بيروت ط ١/٢٠٠٥م.

٢٦. الجملة في الشعر العربي د/ محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة ٢٠٠٦م.

٢٧. جمهرة اللغة لابن دريد، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، نشر: دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

٢٨. الحيوان للجاحظ، نشر: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٤هـ.

٢٩. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، نشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٩٧م.

٣٠. الخصائص لابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

٣١. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

٣٢. دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة نخبة من الأساتذة، نشر مركز الشارقة للإبداع الفكري، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٣٣. دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي د/ عبد المنعم خفاجي.

٣٤. دراسات في فقه اللغة د/ صبحي الصالح، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية ١٩٨٠م.

٣٥. دراسة ظاهرة أسلوبية، عبد القادر بوزيده، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد / ١٤، ديسمبر ١٩٩٩م.

٣٦. دلالة الألفاظ د/ إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية ط ٤/١٩٨٠م.

٣٧. الدلالة السياقية والمعجمية في معلقة امرئ القيس د/ عبد الفتاح أبو الفتوح إبراهيم ١٩٩٥م.

٣٨. الدلالة الصوتية في اللغة العربية د/ صالح سليم عبد القادر طبعة ١٩٨٨م.

٣٩. ديوانا عروة بن الورد والسموأل، تحقيق كرم البستاني، طبعة دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٨٢م.

٤٠. ديوان تأبط شراً وأخباره جمع وتحقيق وشرح / علي ذو الفقار شاكر، نشر دار الغرب الإسلامي ،/ الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

٤١. ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه وقدم له أ / عبدا مهنا، نشر دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

٤٢. ديوان زهير بن أبي سلمى شرح وتقديم أ / علي حسن فاعور، طبعة دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٨م.

٤٣. ديوان الشنفرى جمعه وحققه وشرحه د/ إميل بديع يعقوب، نشر دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

٤٤. ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٤٥. ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق د/ أنور عليان أبو سويلم، ود/ محمد علي الشوابكة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، إصدار مركز زايد للتراث والتاريخ.

٤٦. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، طبعة دار صادر بيروت.

٤٧. ديوان المفضليات للضبي، شرح الأنباري، طبعة مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٢٠م.

٤٨. ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة دار المعارف، الطبعة الثانية.

٤٩. سمط اللآلي في شرح أمالي القالي لأبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، نشر دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

٥٠. شرح ديوان الحماسه للتبريزي، نشر دار القلم، بيروت.

٥١. شرح ديوان الشنفرى لمحمد طريفي، دار الفكر العربي، بيروت ط ١، ٢٠٠٣م.

٥٢. شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهرسه مجيد طراد، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

٥٣. شرح شعر الشنفرى الأزدي لمحاسن بن إسماعيل الحلبي، تحقيق وتعليق د/ خالد عبد الروؤف الجبر، هامش، نشر دار الينابيع، عمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

٥٤. شرح لامية العرب للطغرائي شرحها السيوطي، دققها أحمد علي حسن، نشر مكتبة الآداب.

٥٥. شرح لامية العرب للعكبري، تحقيق وتقديم د/ محمد خير الحلواني، نشر مركز تحقيقات كامتوبر.

٥٦. شرح المفصل لابن يعيش، المطبعة المنيرية بالقاهرة بدون تاريخ.

٥٧. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي د/ يوسف خليف، طبعة دار المعارف، الطبعة الرابعة، بدون تاريخ.

٥٨. شعر الشنفرى دراسة أدبية من منظور لغوي د/ ابتسام حمزة العنبري.

٥٩. شعر الصعاليك دراسة أسلوبية.

٦٠. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه د/ عبد الحليم حفني، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

٦١. الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته د/ عبد الحليم حفني، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م.

٦٢. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، نشر دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٧م.

٦٣. الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق مفيد قميحه، دار الكتب العلمية بيروت ط ١/١٩٨١م.

٦٤. الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرى أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في علم اللغة، جامعة الحاج لخضر الجزائر، للباحث عادل محلو ٢٠٠٧م.

٦٥. الصوتيات وعلم الفونولوجيا د/ مصطفى حركات، نشر: المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٦٦. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام – صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م.

٦٧. عبقرية العربية د/ لطفي عبد البديع، طبعة نادي جدة الأدبي ١٤٠٦هـ.

٦٨. عصر القرآن د/ محمد مهدي البصير، نشر دار الشئون الثقافية العامة ببغداد، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م.

٦٩. علم الأصوات د/ حسام بهنساوي، نشر مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

٧٠. علم الأصوات اللغوية د/ مناف مهدي الموسوي، نشر جامعة السابع من أبريل ليبيا، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

٧١. علم الدلالة د/ أحمد مختار عمر – عالم الكتب، الطبعة الخامسة ١٩٩٨م.

٧٢. علم الصوتيات د/ عبد الله ربيع، د/ عبد العزيز علام، الطبعة الثانية ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

٧٣. عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى.

٧٤. العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د/ مهدي المخزومي، د/ إبراهيم السامرائي، نشر دار مكتبة الهلال.

٧٥. الفعل زمانه وأبنيته د/ إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١٩٨٣/٢م.

٧٦. فقه اللغة العربية د/ عبد الله العزازي، دار الطباعة المحمدية.

٧٧. في التذوق الأسلوبي واللغوي للامية العرب للشنفري د/ محمد علي أبو حمزة، طبعة دار عمار، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ.

٧٨. في الشعرية العربية، أدونيس علي أحمد سعيد، دار الآداب، لبنان الطبعة الثانية ١٩٨٩م.

٧٩. في الشعرية، كمال أبو أديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١ / ١٩٨٧م.

٨٠. في العروض والايقاع الشعري د/ صلاح يوسف عبد القادر، طبعة دار الأيام – الجزائر، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٨١. في نظرية الأدب لعثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠٠٠م.

٨٢. قراءة في لاميات الأمم د/ محمود الربداوي، نشر شعر وشعراء طبعة ١٩٧٠م.

٨٣. القصائد المفردات التي لا مثل لها لابن طيفور البغدادي.

٨٤. قطوف من ثمار الأدب د/ عبد السلام سرحان، مطبعة الفجالة ١٩٧٠م.

٨٥. القيمة الوظيفية للصوائت د/ ممدوح عبد الرحمن، نشر دار المعرفة الجامعية مصر ١٩٩٨م.

٨٦. الكتاب لسيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، نشر مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م

٨٧. كلام العرب د/ حسن ظاظا، دار النهضة، بيروت ١٩٧٦م

٨٨. الكلمة دراسة لغوية ومعجمية د/ حلمي خليل.

٨٩. اللامات للزجاجي ت / مازن المبارك، دار الفكر، دمشق ط ٢/١٩٨٥م.

٩٠. لسان العرب لابن منظور، نشر دار صادر بيروت ط ٣ /١٤١٤هـ.

٩١. اللغة الشاعرة لعباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت – صيدا.

٩٢. لغة الشعر عند الصعاليك قبل الإسلام دراسة أسلوبية للباحث وائل عبد الأمير خليل الحربي، بحث مقدم لكلية التربية – جامعة حائل لنيل درجة الماجستير.

٩٣. اللغة العربية معناها ومبناها د/ تمام حسان، دار عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الرابعة ٢٠٠٤ م.

٩٤. اللغة وبناء الشعر د/ محمد حماسه عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة.

٩٥. الليل في الشعر الجاهلي د/ نوال مصطفى أحمد إبراهيم، نشر: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ٢٠٠٩ م.

٩٦. متعة تذوق الشعر د/ أحمد درويش، نشر دار غريب.

٩٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير ت: أحمد الحوفي – بدوي طبانة، نشر دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – الفجالة _ القاهرة.

٩٨. مجاني الأدب في حدائق العرب لرزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن شيخو، نشر مطبعة الآباء اليسوعيين بيروت ١٩١٣م.

٩٩. مجمع الأمثال للميداني – ت/ محمد محي الدين عبد الحميد، نشر دار المعرفة، بيروت، لبنان.

١٠٠.مجلة مجمع اللغة العربية – القاهرة بحث الشيخ إبراهيم حمروش ١٩٨٣م.

١٠١.مجلة المجمع العلمي دمشق.

١٠٢.مجمل اللغة لابن فارس دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان دار النشر مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م.

١٠٣.المحتسب لابن جني ت / علي النجدي ناصف وصاحبيه مطبعة القاهرة ١٣٨٦هـ.

١٠٤.مختار الصحاح لأبي بكر الرازي ت/ يوسف الشيخ محمد، نشر المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٩٩م.

١٠٥.المدخل إلى علم أصوات العربية – غانم قدوري الحمد، منشورات المجمع العلمي بغداد ٢٠٠٢م.

١٠٦.المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي د/ رمضان عبد التواب، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ط ٢/١٩٨٥م.

١٠٧.مدخل في الصوتيات د/ عبد الفتاح إبراهيم، نشر دار الجنوب تونس.

١٠٨.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبد الله الطيب، نشر الكويت، ط ٣/١٩٩٨م.

١٠٩.المزهر في علوم اللغة للسيوطي ت / محمد أحمد المولى وآخرين طبعة عيسى الحلبي.

١١٠.المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للفيومي، نشر المكتبة العلمية بيروت.

١١١.المصطلح الصوتي في الدراسات العربية د/ عبد العزيز الصيغ، نشر دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م

١١٢.معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ت / إحسان عباس، نشر دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١٩٩٣/١م.

١١٣.معجم البلدان لياقوت الحموي، نشر دار صادر بيروت ط ١٩٩٥/٢م.

١١٤.المعجم العربي د/ حسين نصار طبعة دار مصر للطباعة ط ١٩٦٨/٢م.

١١٥.معجم قبائل الحجاز لعاتق بن غيث البلادي، نشر دار مكة ١٩٧٩م.

١١٦.معجم المؤلفين لعمر رضا، نشر مكتبة المثني، بيروت، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١١٧.معجم المطبوعات العربية والمصرية ليوسف بن إليان بن موسى سركيس نشر مطبعة سركيس بمصر ١٣٤٦هـ - ١٩٢٨م.

١١٨.معجم مقاييس اللغة لابن فارس، ت د/ عبد السلام محمد هارون، نشر دار الفكر ١٩٧٩م.

١١٩.المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، نشر دار الدعوة.

١٢٠.مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام ت / مازن المبارك، محمد علي حمد الله، نشر دار الفكر، دمشق، الطبعة السادسة ١٩٨٩م.

١٢١.المقدمة لابن خلدون – دار الفكر بيروت ط ٢٠٠٤م.

١٢٢.مناهج البحث في اللغة د/ تمام حسان طبعة دار الثقافة ١٩٧٩م.

١٢٣.منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني تن / محمد الحبيب بن خوجة، تونس ١٩٦٦م.

١٢٤.المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية للشيخ / حمزة فتح الله طبعة المطبعة الأميرية بمصر، الطبعة الأولى ١٣١٢هـ.

١٢٥.موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس منشورات دار العلم بيروت ط٤/١٩٧٢م.

١٢٦.نزهة الألباب في الألقاب لأبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن حجر العسقلاني ت / عبد العزيز محمد بن صالح السديري، نشر مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

١٢٧.نسب معد واليمن الكبير لابن الكلبي، ت / محمود فردوس العظم، نشر دار اليقظة العربية، سوريا.

١٢٨.نشوء اللغة ونموها واكتهالها، انستاس ماري الكرملي، القاهرة ١٩٣٨م.

١٢٩.نهاية الأرب في شرح لامية العرب لعطاء الله بن أحمد المصري، طبعة محمد محمد مطر، الوراق بمصر، الطبعة الأولى ١٣٢٨هـ.

١٣٠.وقفة مع أغاريد العزة والإباء وأناشيد الصعلكة والجداء د/ محمد بن أحمد بن المجبوبي، نشر المعهد العالي للدراسات والبحوث نواكشوط موريتانيا.

* * *